

**IMPOSICIÓN Y DEBER SER. REFLEXIONES SOBRE ALGUNOS ASPECTOS
CONSTITUTIVOS DE MI DISCIPLINA.**

TRABAJO DE MAESTRÍA

**ELABORADO POR:
ALEXANDER RAMÍREZ BENÍTEZ
C.C.1018410779**

**TUTOR:
MIGUEL ANTONIO HUERTAS SÁNCHEZ.
COTUTOR:
MÓNICA MARCELL ROMERO SÁNCHEZ**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
Facultad de Artes
Maestría en Educación Artística
Bogotá, 2018**

TABLA DE CONTENIDO

1. Introducción	5
1.1 Justificación del estudio de la historia	5
1.2 La analogía de la falta de conciencia con un elefante domado.	6
1.3 El problema	8
2. Recolección de experiencias en torno al “deber ser”	10
2.1 Las consecuencias del “así debe ser”.	17
2.1.2 La insatisfacción y el fastidio	17
2.1.2 La impotencia de interactuar con el entorno.	18
3. La pregunta por los orígenes	21
3.1 La historia más escuchada	21
3.2 Complejizando la historia en torno de la fundación del Conservatorio	22
3.2.1 Pedrell - Uribe	23
3.2.2 Algunas características del canon.	26
3.2.3 La afinidad entre Pedrell y Uribe.	29
3.2.4 La recomendación de Pedrell.	31
3.2.5 Algunos aspectos sobre la ideología de Vincent d’Indy.	32
3.2.6 Algunos aspectos sobre la ideología de Wagner	35
3.2.7 ¿Entonces Guillermo Uribe Holguín que?	35
3.2.8 La afinidad entre Valencia, Uribe y d’Indy	37
3.2.9 Una convicción común entre los personajes Pedrell, d’Indy, Uribe y Valencia.	42
3.2.10 ¿A qué clase de Dios se refieren?	45
3.2.11 Conclusión	48
4. Propuesta pedagógica	49
4.1 Concierto asado	49
4.2 La propuesta como profesor de piano	52
4.3 La propuesta desde el aula	52

1. Introducción

El presente texto está compuesto, en primera medida, por la recolección de ciertas experiencias personales que surgen luego de haber sido estudiante por muchos años del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, que dan cuenta de la predominancia del “deber ser” en el paradigma pedagógico de dicha institución (hipótesis que se trabajará a lo largo del trabajo), “deber ser” que implica la imposición de algo ajeno que no se relaciona con la experiencia de quien aprende. En segundo lugar, se procurará enriquecer la historia sobre la fundación del Conservatorio y en especial en lo relacionado con Guillermo Uribe Holguín su fundador, por dos razones, la primera, para rastrear la historia del mencionado “deber ser” y darle así un fundamento más amplio a esta hipótesis que lo personalmente experimentado, y la segunda, para comprender mejor lo que me constituye como el profesor y músico que soy. Por último, se presentará una propuesta pedagógica producto de la presente reflexión la cual corresponderá entonces a una alternativa a la imposición del “deber ser”, que procure la experiencia como base del acto pedagógico y artístico. Quiero mencionar adicionalmente que todo el trabajo aquí expuesto fue pensado también en varios momentos de la maestría en alguna medida y por tanto no es un trabajo que surja ajeno a los procesos que se llevaron a cabo allí.

1. 1 Justificación de la pertinencia del estudio de la historia

El estudio de los sucesos que configuraron la disciplina en la cual fui formado, hace parte de la comprensión de lo que soy, de lo que me constituye (la historia incide directamente sobre nuestro presente) y comprender ello redundará directamente en mi hacer. El conocimiento que tengamos sobre las características de una herramienta será directamente proporcional al uso eficiente que le demos, no usaremos de la misma manera un reloj que sabemos está hecho para recibir golpes a uno que no lo está, el conocimiento previo que tengamos de la herramienta determinará el uso que le demos. Por tanto, el rastreo del asunto histórico hace parte fundamental del conocer las dimensiones de la disciplina y del uso que podamos hacer de ella. Comprender lo que constituye al ser humano y en este caso en particular al quehacer musical y pedagógico inevitablemente se relaciona con la historia y a su vez con las maneras de proceder.

Por otra parte, creo que esta manera que he seleccionado para abordar el tema pedagógico -centrándome en la reflexión sobre lo histórico- además es coherente con la dinámica que se propone en la maestría. Desde el momento que decidí entrar a este programa de antemano conocía

las dinámicas con las que funcionaba; tuve la fortuna de cursar algunas materias como estudiante de pregrado cuando esta maestría aún era especialización y ello me dio cierto criterio para entender el tipo de trabajo que podría llegar a realizar allí. Desde el primer momento tuve claro que el foco del programa tendría más a lo reflexivo que a lo estrictamente disciplinar, supe que por ejemplo no iba a contar con un profesor especializado en el tema de la iniciación musical de la primera infancia, asunto de mi interés y en el cual me he desempeñado por 10 años y que por ello mi trabajo debería estar orientado al área de la reflexión y del pensamiento pedagógico-artístico.

Acepto que la mayor parte de mi energía en el trabajo realizado durante la maestría ha estado dedicada a la quietud, a la reflexión, al pensamiento, refiriéndome con ello al análisis y a la búsqueda de archivos relacionados con el tema histórico mencionado y no directamente sobre mí mismo quehacer, sobre la manera en que enseñé o la manera en que toco el piano. Muchas veces compañeros y profesores de la presente maestría les ha sorprendido que un pianista como yo no se encuentre tocando su instrumento, que no use el piano como elemento para mostrar el trabajo realizado y que al parecer rehuya del asunto, pero considero que el acto de pensamiento, y en el caso del presente trabajo, la búsqueda de material histórico de mi disciplina, puede ser igual o más importante que el asunto netamente pedagógico o artístico.

Aclaro que la interpretación y el análisis de los documentos históricos expuestos en el presente texto, tema central de este trabajo, procuran ofrecer una interpretación alternativa y conformar una propuesta personal que no pretende generalizar o dar por concluido el tema.

1.2 La analogía de la falta de conciencia con un elefante domado.

El cuerpo ha estado supeditado al modelo dominante, sus posturas y usos responden a unas dinámicas ajenas a él. De manera inconsciente normalizamos el uso de nuestro cuerpo el cual no corresponde a su plena potencia o dimensión. Sucede así al elefante que desde muy pequeño es amarrado a una estaca. La estaca no puede ser movida por la fuerza que posee el pequeño elefante. El elefante al crecer no reconoce su nuevo potencial con el cual podría fácilmente quitar la estaca y por tanto no hace el mínimo esfuerzo por quedar en libertad. Su ser ha sido esclavizado a una estaca, a una cotidianidad. Su mente cautiva a la mentira, ha normalizado el dominio que ejercen sobre él. No hay nadie que venga a hablarle de la verdad, a todos les interesa el lucro a costa de su imponencia domada. Nuestra potencia está oculta por la falta de verdad y conciencia sobre lo que somos. ¿Cómo podríamos llegar a la verdad? ¿Siguiendo la verdad de otro que posee una estaca

diferente y que por ello se cree con la autoridad de guiarnos? Definitivamente la libertad se da al conocer la verdad, la potencia del cuerpo se vindica al conocer su estado; si el elefante reconoce la verdad de su fuerza, de su condición, podría derribar fácilmente la estaca que lo inmoviliza.

Un niño normaliza y confía en lo que dicen los grandes. Si un grande le dice “así debe ser la música, do, re, mi, fa, sol, etc...” el niño considerará esto como verdad absoluta. Si al niño le dicen “esta es la música bella y la manera en que se hace”, él lo creerá sin cuestionarse y lo naturalizará. En este fragmento de la introducción del siguiente cuaderno de música¹, se sintetiza este problema, allí se muestra claramente la intención y el objetivo del adulto para con el niño.

“Querido amiguito:

Esta obrita no tiene otra finalidad que la de facilitar el aprendizaje de la música que te dictan en la escuela. Toma en serio este estudio. Es muy fácil si desde el principio lo haces con seriedad. Cuando menos pienses sabrás tanta música como para que te consideren una persona culta. No olvides que la música es la más bella y espiritual de las artes; la que complementa todas las circunstancias del ser humano, motivándolo, lo que la convierte en un lenguaje universal” (Amézquita, s.f, p. 4).²

Aquí se plantea para el niño determinada práctica como absoluta y universal. El niño crece al igual que el elefante, creyendo que esta es la manera correcta de hacer la música la cual corresponde a un canon europeo que es ajeno, en la mayoría de casos, a la realidad de su entorno y por ende a su verdadera naturaleza³. Se le pide al elefante que actúe no en coherencia con su naturaleza sino siguiendo unas reglas ajenas a él. A mi me enseñaron que la música debería ser do, re, mi, fa, etc, pero lo que en verdad estaba en mi entorno y por tanto en mi naturaleza, aquello que pasaba por mi experiencia, eran los cantos que usaba mi mamá para arrullarme, las rondas que hacíamos para jugar con mis amigos, la música que estaba inmersa en mi cotidianidad, pero ello nunca tuvo un diálogo con lo que aprendía en la academia.

¹ Este libro lo encontré en el salón de música de mi reciente trabajo y era o es usado por uno de los anteriores profesores de música que lo ocuparon. Aunque este no hizo parte del material con que yo aprendí música, sí está hecho en el mismo espíritu con el cual fui enseñado.

² Me llama la atención que este libro no menciona ninguna editorial ni año de publicación y en cambio sí tiene en su primera página un título que dice: “De acuerdo con el Programa del Ministerio de Educación Nacional y con la cita de cantos hecha por este”.

³ En mi bitácora del día 21 de agosto registré lo siguiente que ilustra este asunto: “En medio de una clase la estudiante me dice: ¿y cuándo vamos a hacer la clase de música? sólo estamos jugando, y cantando ¿a qué horas vamos a coger los instrumentos? En otra ocasión una niña pequeña me dijo que estaba aprendiendo música, y yo le pregunté ¿qué estás aprendiendo? y ella me contestó estaba aprendiendo los nombres de las notas, el do, el re, el mi etc ...” Por lo anterior puede inferirse que desde niños nos enseñan a pensar la música como algo externo a nuestra experiencia, que la música es aprender teoría musical, aprender a tocar un instrumento ajeno a nuestra cotidianidad.

La única manera en que el elefante puede ser libre es siendo consciente de lo que sucede, pero ¿Cómo podría hacerlo si lo desconoce y no hay nadie interesado en decírselo? Más existe una pequeña ventana para que el elefante acceda a la libertad, la conciencia: conciencia que le revelará la verdad de sí. La naturaleza y la potencia del elefante no fueron diseñadas para estar atadas y divertir en los shows de circo. Cuando el elefante por fin atiende a la conciencia de sí mismo, aparecen los cuestionamientos y se revela una manera más complejizada de ver la realidad que le permite emplear su cuerpo de mejor manera conforme a su naturaleza y potencia. ¿Quién, dónde, qué, cómo, cuándo y por qué? Son las preguntas que hace el elefante a su estado actual.

1.3 El problema

Preguntarse por la procedencia y la razón de ser de las prácticas pedagógicas y musicales que se aprenden en la academia no es un asunto sobre el cual se haya hecho mayor conciencia. Es notoria la falta de memoria e interés por la historia, por las preguntas del cómo, cuándo, por qué y cómo llegamos a hacer lo que hacemos. Síntoma de ello puede ser el estado de la placa conmemorativa de Guillermo Uribe Holguín siendo éste un personaje emblemático a la hora de conocer los orígenes de la educación musical profesional colombiana. Hasta el día 2 de septiembre del año 2017 encontré la placa de Uribe detrás de la fotocopidora de la institución que él había fundado y en la que yo había estudiado desde el año 1995, el Conservatorio de música de la Universidad Nacional. La máquina de hacer copias, más importante que la memoria, retrata la inconsciencia histórica. Lo que importa son las copias de las partituras que los músicos deben interpretar, importa la ocupación, el hacer, el qué sin pensar en la procedencia de lo que se hace, de las raíces, sólo importa la transmisión de una disciplina predeterminedada. Por la inercia de la cotidianidad ahora la placa del fundador está oculta en el lugar por donde todo músico del conservatorio transita diariamente. Con la placa oculta, también se encuentran las ideas del mismo fundador, no evidentes a los ojos, pero presentes en el paradigma educativo de esa institución.

“Años de pasar por enfrente de la placa y hasta hoy vengo a percatarme que existía. Y ¿con qué tiempo si desde la primera clase el profesor no dejaba de ilustrar su discurso? Escasamente yo tenía tiempo de tomar nota y tratar de asimilarlo, ¿tiempo para reflexionar?, tiempo es lo que no hay, se vive en el agite del aprender y del enseñar. El miedo por recibir las primeras clases de piano a mis cinco años señalaba el sutil aroma de la presencia de la placa. Pasaron los años, la presencia de la placa permaneció invisible pero su discurso estaba cada vez más presente, sin cuestionamiento y normalizado cada vez más. Algo enrarecía el ambiente, después de todo el padecimiento y la

imposición no podían ir de la mano con el hacer musical y artístico. ¿No es el arte lo que emerge de lo más profundo del hombre de manera voluntaria? ¿El arte no es la urgencia por exteriorizar las ideas aprisionadas que requieren otro tipo de lenguaje a los convencionales? Se normalizaba la unión entre el padecimiento y la imposición con el hacer artístico, pero la incongruencia se hacía más evidente y la pregunta debía hacerse, ¿Por qué sucede así? ¿Quién, cómo y cuándo lo definió así? Sucede que desde la fundación de la escuela se nos negó la posibilidad de tener una tradición artística considerándonos tabulas rasas, se anuló nuestra identidad para instalar un modelo foráneo, y en ello necesariamente hay violencia. Se nos enseñó: “Un pueblo nuevo no puede tener tradición artística propia” (Uribe, 1941, p.136). “Nuestra tradición musical debemos buscarla en la madre patria. Allí está el tesoro que nos pertenece por herencia y qué hay quienes se esfuerzan en buscarlo en el caos indígena (...)” (Uribe, 1941, p.137). “La música chibcha, que probablemente fue más bien ruido que música, se perdió para siempre” (Uribe, 1941, p. 133). ”⁴.

¿Debería este mensaje de Uribe seguir oculto, normalizado y legitimado en la cotidianidad? ¿es verdad que “un pueblo nuevo no puede tener tradición artística propia”? No puede negarse que hay violencia cuando se anula al otro y su contexto, decir “un pueblo nuevo no puede tener tradición artística propia”, es violento. No puede existir un pueblo nuevo, todo pueblo y todo ser humano es un conglomerado de cosas. La norma de Uribe al no tener en cuenta lo que son los sujetos establece lo ajeno como paradigma pedagógico sobre el cual se pensaría la educación del músico profesional colombiano.

Prueba de que el pensamiento de Uribe está vigente es mi experiencia, ella me llevó a descubrir a este personaje y su placa. A través de los años fui encontrando pistas de su mensaje, no a través de sus palabras sino a través de los hechos que viví en la escuela que él fundó, hasta el punto de sospechar sobre la existencia explícita de sus ideas consignadas en los documentos escritos que dejó. Si por ejemplo en un bosque encuentras manzanas regadas en el piso ¿sospecharías de la presencia de un manzano por esa zona? Así mismo cuando encontré la placa y el mensaje de Uribe sabía de antemano que existía. Busqué intencionalmente sus palabras, toparse con ellas o con su placa no fue una sorpresa, de manera premeditada las busqué. A continuación, presentaré algunas pistas registradas en mi experiencia que me llevaron a pensar en este personaje y su pensamiento pedagógico, el cual está enmarcado por un ideal ajeno, por lo que “debería ser” y no por lo que se es o es nuestro.

⁴ Este texto fue redactado y leído por el autor de este trabajo en la presentación final de Taller II en la Maestría de Educación.

2. Recolección de experiencias en torno al “deber ser”

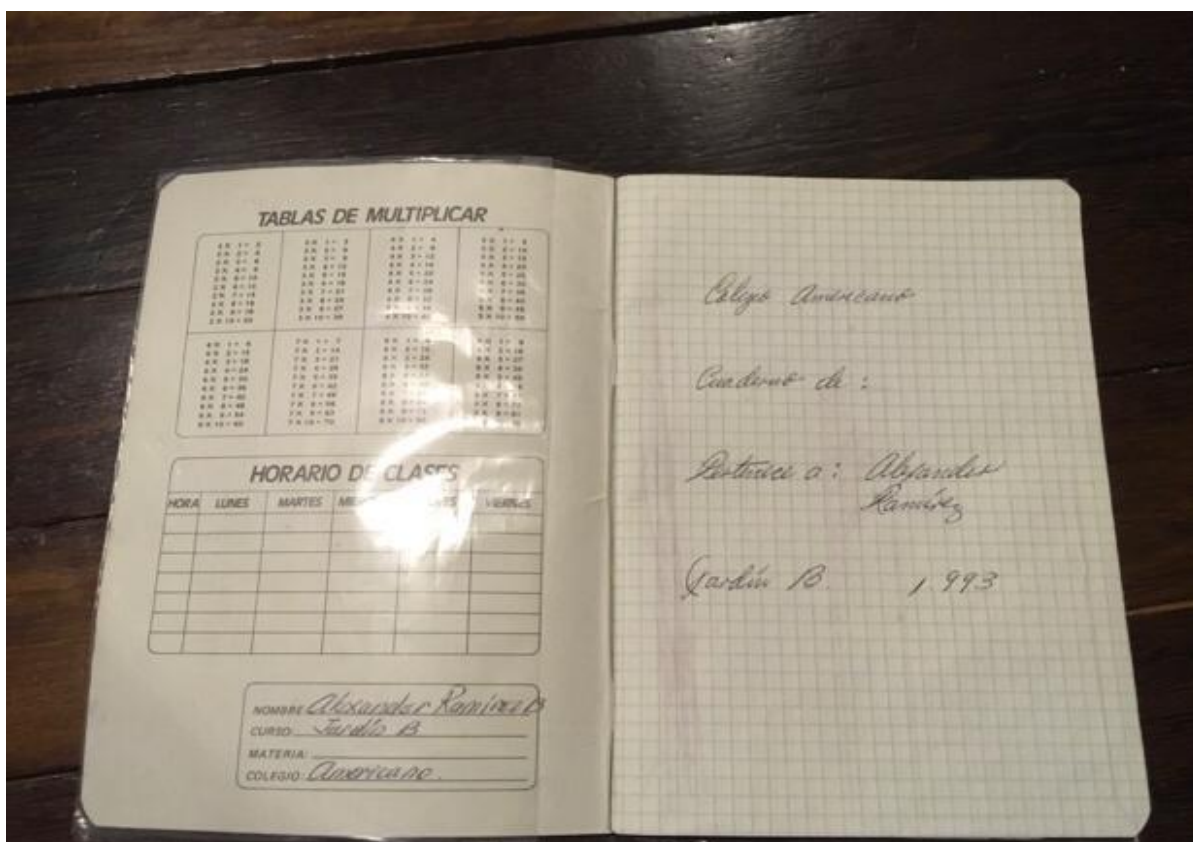
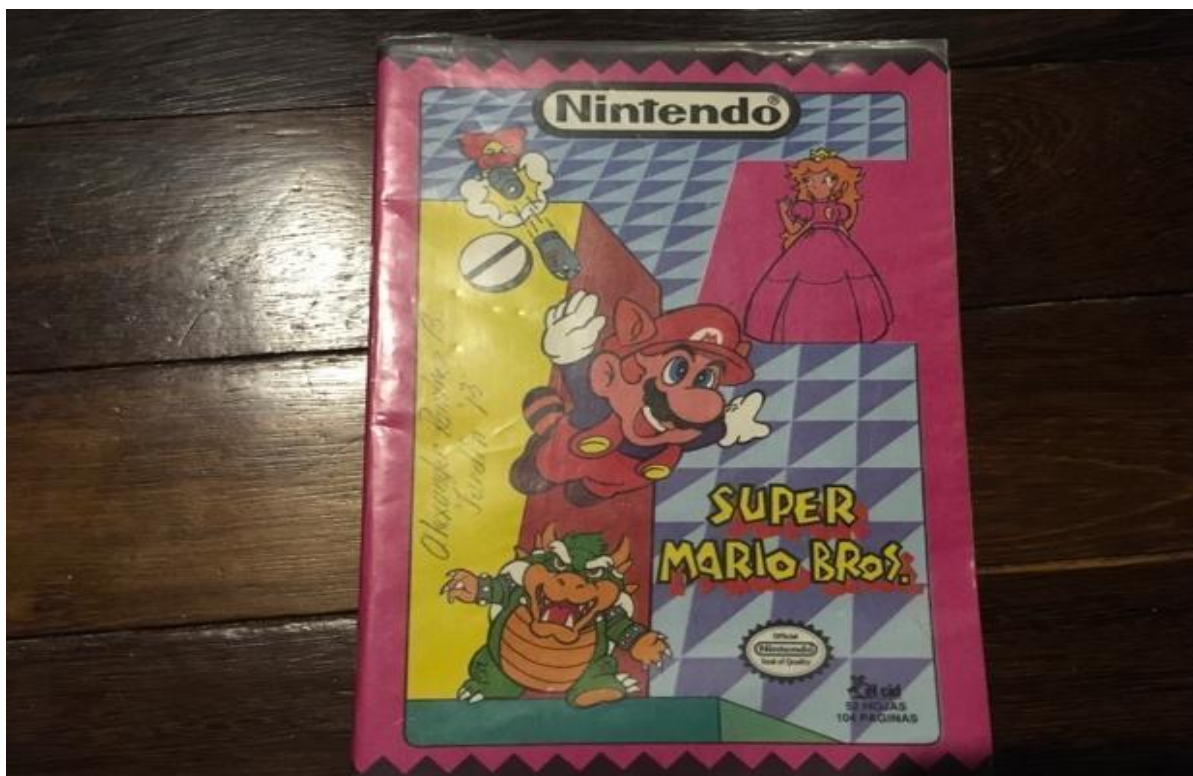
El “así debe ser” implica para el que lo escucha, para el que recibe la orden, hacer algo sin que primero pase la experiencia por los sentidos, por la vida misma.

Las siguientes son anécdotas que recordé de mi experiencia de acuerdo y durante las reflexiones que se suscitaban desde la Maestría en Educación Artística en diferentes momentos y espacios:

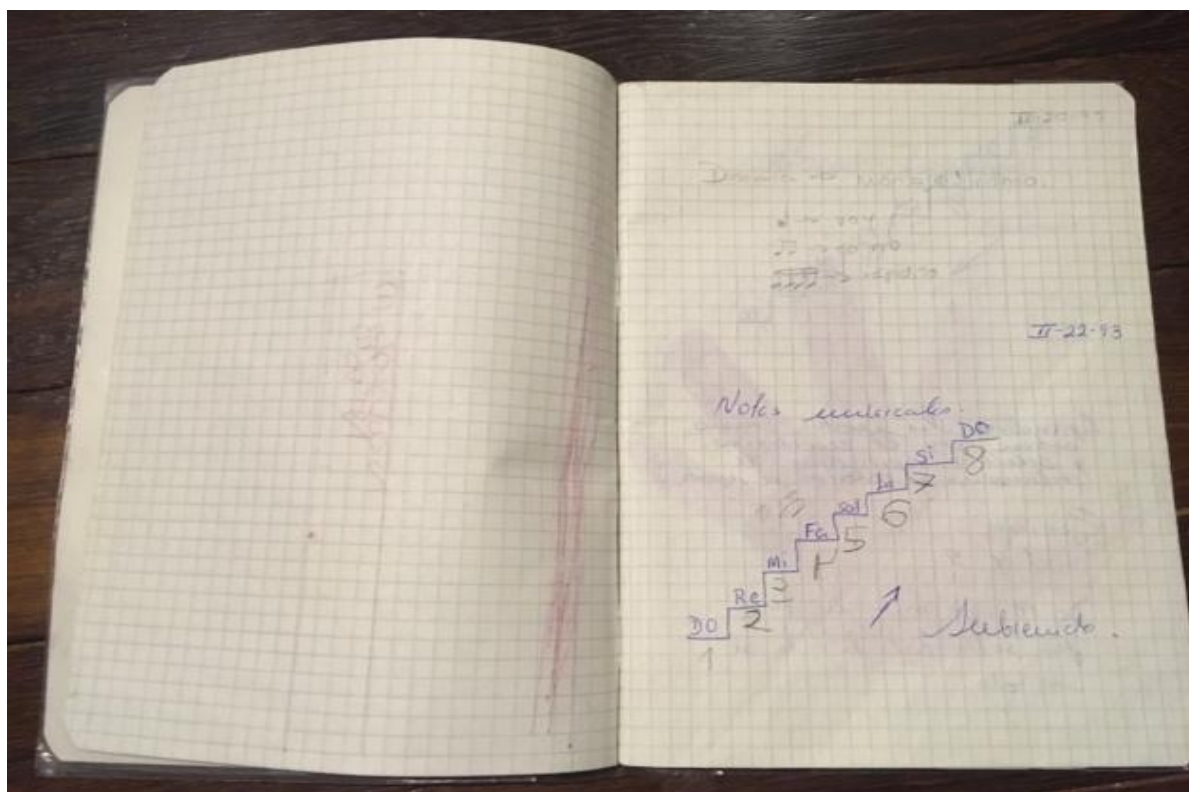
“Por causa del tiempo libre malgastado por Hugo, su familia decide ponerlo a estudiar música. Poco a poco este chico creció con dos vidas, la que se desarrollaba en la escuela de música y la que se vivía fuera de ella. La mayoría de los que lo escuchaban parecían disfrutar más la música popular. La música académica parecía estar muerta para la mayoría que lo rodeaba y en ocasiones para el mismo. La academia le dijo siempre lo que debía hacer, las canciones que debía tocar, aunque sus gustos giraran alrededor de otras cosas. Ello se repitió alrededor de muchos años, ejercer su gusto propio para decidir qué tocar o qué hacer era una habilidad en desuso. Hugo había tomado las cosas en serio, era su responsabilidad ante su familia obtener buenos resultados. A pesar de la exigencia de la academia y la desconexión existente entre su cotidianidad, sus gustos y el currículo exigido allí, respondió bien a las expectativas que tenían puestas en él”.⁵

⁵ Texto elaborado por el autor de este trabajo para la materia Seminario I de la Maestría en Educación Artística.

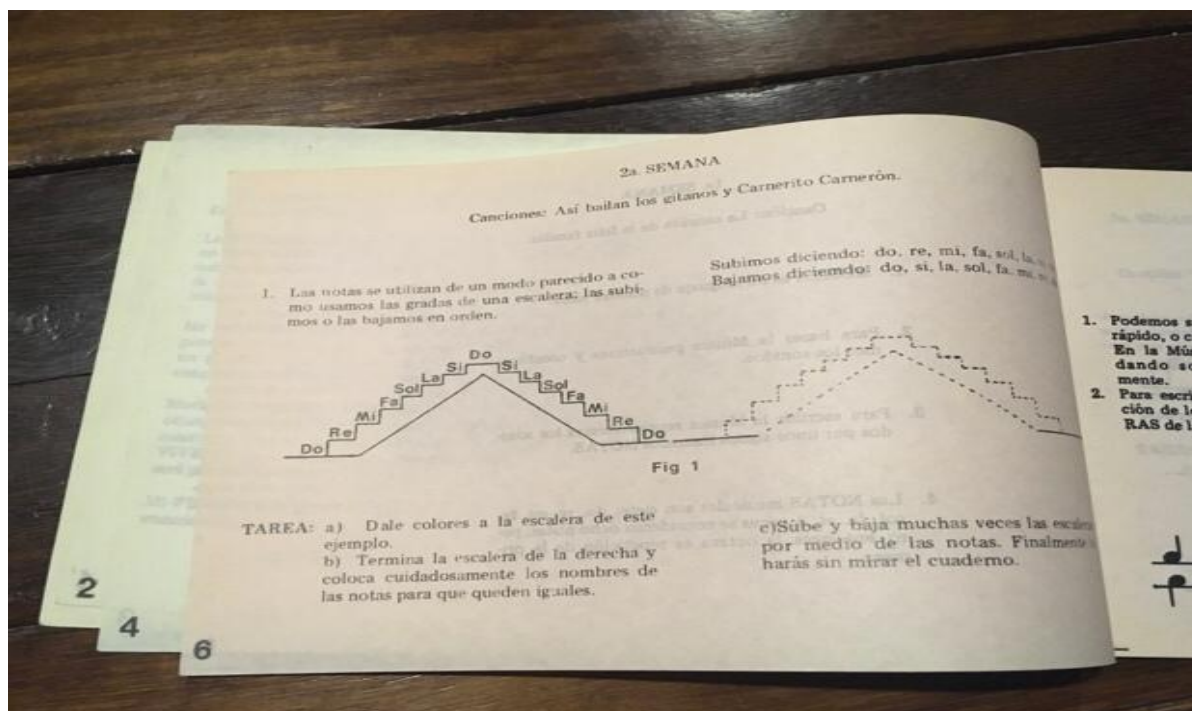
Este fue mi primer cuaderno de música, allí se me enseñó lo que debería ser la música.



Estas fueron mis primeras lecciones, “este es el do, este es el re, este es el mi, este es el fa, este es el sol, etc...”, “Este es el dedo uno, el dos, el tres, etc...”, “así debería ser”:

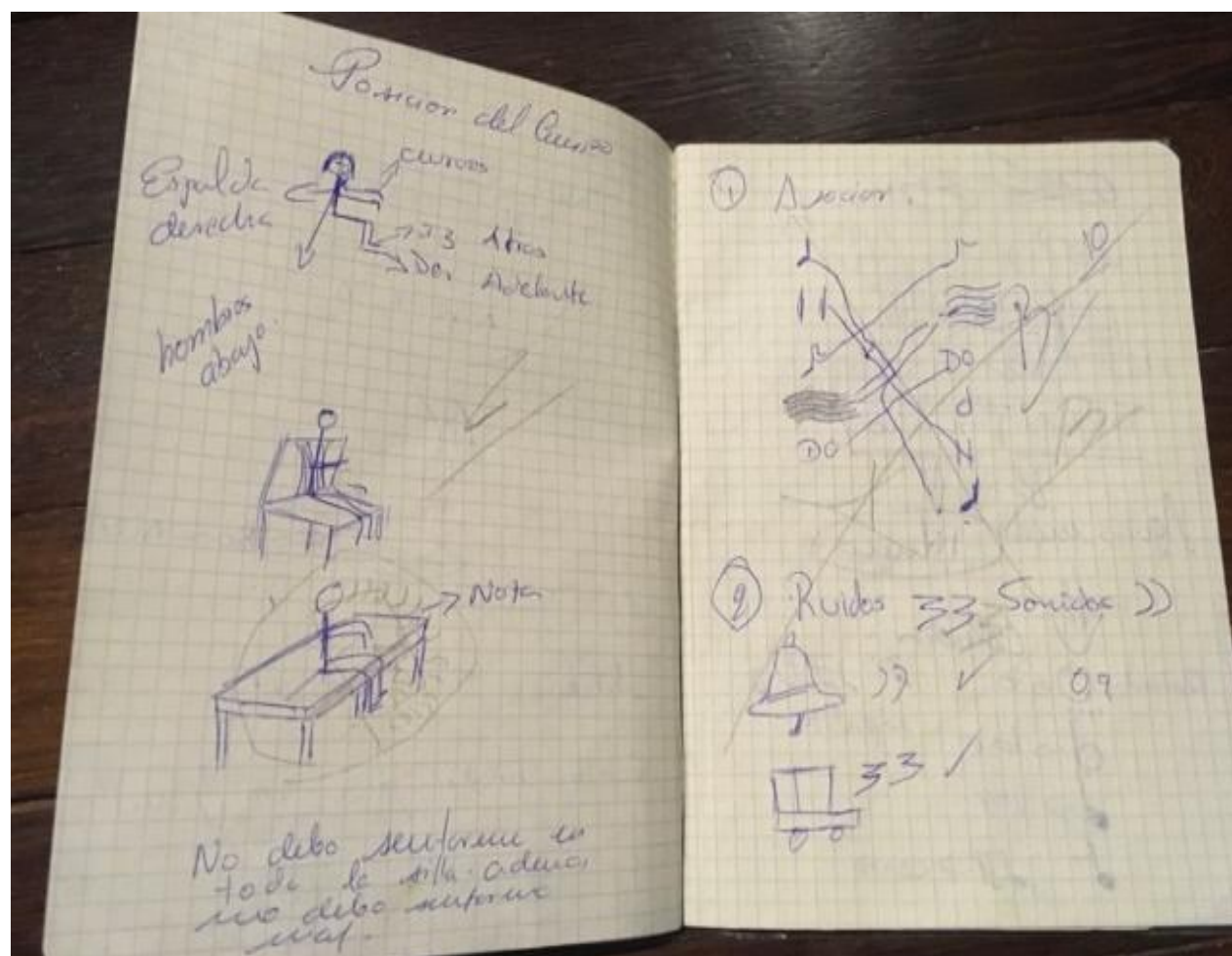


También eran las lecciones⁶ del profesor que entré a reemplazar recientemente a mis 31 años en mi nuevo lugar de trabajo.



⁶ El libro que se cita aquí es el mismo que mencioné anteriormente que no tiene fecha de publicación ni editorial.

Esta fue mi primera clase de la postura adecuada junto con el conocimiento de los ruidos y los sonidos, “así debería ser”.



La misma lección de ruidos y sonidos que se planteó en el congreso pedagógico de 1917 donde participó también Uribe Holguín.

“Educación del sentido del oído en el niño.

El niño, no solo ve y observa lo del mundo externo, sino que también oye por medio del sentido del oído. Si los ojos son como los ventanales del alma los oídos son como las bocinas que transmiten al alma las vibraciones sonoras de los cuerpos que las producen. De aquí que la educación de este sentido en el niño sea tan importante como el de la vista. Hay que educar el oído del niño con tal esmero, de modo que logre percibir los ruidos más ligeros, y así acostumbrándose a percibirlos y a compararlos con los sonidos, le molesten los fuertes y estridentes. Es evidente que el niño oye en un principio confusamente el sinnúmero de vibraciones sonoras de los seres que las originan: unas

eran de ruidos, otras de sonidos; pero el ciertamente no sabe cuáles de ellas sean sonidos y cuales ruidos” (A.J.Uribe, 1919, p. 272, 273).

La misma lección que impartió claramente Guillermo Uribe Holguín y que dejó consignada en su autobiografía. “La música chibcha, que probablemente fue más bien ruido que música, se perdió para siempre” (Uribe, 1941, p.133).

Esta fue mi primera partitura, “así deberían ser las notas”, la digitación y el ritmo, de la primera canción que toqué en el piano. En la partitura los títulos en ruso, la traducción escrita por mi mamá, que no sabía ruso, de los títulos para poder escribir el nombre de las piezas que iba a tocar en el examen, un lenguaje ajeno que no podíamos descifrar.

IV. СВЯЗНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ МЕЛОДИИ (LEGATO)

Ноты, объединенные лигой, надо играть — связано, не отрывая руки от клавиши. Связное исполнение называется *LEGATO* (ЛЕГАТО). Играя *legato*, следует внимательно прислушиваться к тому, как один звук сменяется другим.

24. Журавель *Anónimo Otoño*

Вот идет журавль с журавлями.
Впереди летушка скачет с летушками.

М. КРАСЕВ

Спокойно

25. Осень *La Canción Folklórica*

Хмурый, дождливая
Осень наступила,
Всю капусту съела,
Где бы разыскать?

Белый заяц прыгает
Волке галка сосет,
Страшно в зубы волку
Серому попасть.

Неторопливо

Ноты, не объединенные лигой, надо играть не связано (*non legato*).

Очень важно при игре *legato* направлять внимание учащегося на выработку навыков связывания звуков без лишних движений, толчков рукой и чрезмерного поднятия пальца. Вместе с тем кисть руки не должна быть неподвижной, окаменелой. Полезно учиться этому навыку на упражнениях:

При исполнении двух звуков *legato* первый из них извлекается при плавном опускании руки и «погружении» пальца в клавишу, а второй — при небольшом подъеме кисти, уменьшающем вес руки и, следовательно, силу ее давления на клавишу. Такого же плавного движения надо добиваться и при игре нескольких слоговых звуков и целых фраз.

Mis papás compraron una organeta, era importante porque todos la cuidaban, “así debía ser”, no era para jugar era para estudiar, para que mi hermano pudiera estudiar la lección de piano. Estaba en la casa de mis abuelos cuando estrenaron la organeta con toda la familia reunida y todos valoraban lo que acontecía, era algo importante, aunque algo nuevo porque se estrenaba y porque era ajeno a lo cotidiano, no solo para mí sino para todos.

Una vez más haciendo la fila para el examen de admisión a los 8 años en frente del conservatorio. Muchos se agolpaban en la entrada. Entramos allí porque “así lo deberíamos hacer”, entramos uno a uno sin los padres al edificio con espacios grandes y ajenos. Cantar una canción, repetir unos ritmos y aprender una canción nueva, eso “se debía hacer” en el examen. Un examen donde cada uno daba cuenta por lo que podía hacer, nunca había cantado para que me evaluaran, eso era algo ajeno.

“¡Escondámonos de la profesora que viene a hacernos clase!”... está bien, hora de asumir la clase, es mi turno...todo es ajeno, un instrumento ajeno, una dinámica ajena, una profesora ajena, pero “así debía ser”.

El examen de piano, el salón, el piano de cola, el silencio y los jurados, el nerviosismo, las manos frías, la tensión, un ambiente definitivamente ajeno y tensionante.

Siempre fue decisión del profesor el repertorio que yo interpretaría cada semestre, no se tenía en cuenta lo que yo quisiera. Siempre fue ajeno el interés por seleccionar el repertorio.

El cuidadoso filtro que se hacía semestre tras semestre en el programa de niños del conservatorio. Una pequeña minoría pudo culminar todo el proceso. La mayoría de estudiantes con sus cotidianidades en torno a otros intereses eran ajenos a ese sistema, eran muy pocos los que encajaban en ese modelo educativo y en ese perfil que se buscaba.

Una profesora mencionaba “los que no salen del país son pobres de espíritu” según ella nuestro país es ajeno e ineficaz en lo que a desarrollo profesional de un músico ideal “debería ser”.

Recuerdo haber dejado el hockey y las plásticas que no eran ajenas a mí, que apreciaba mucho, por el mandato de la escuela de música, por estudiar o asistir a sus tantas clases “como debería ser”.

Ésta en cambio fue de las primeras veces en las que palpé la música. A diferencia de las experiencias anteriores ésta llegó sin él “así debe ser” pues no irrumpió, sino que mezclada con el “cada día” y el calor maternal, se hizo parte de mi misma vida. Esta era el arrullo de mi madre:

“Había una vez un barco chiquitito, había una vez un barco chiquitito, había una vez un barco chiquitito, que no podía, que no podía navegar, que no podía navegar”.

2.1 Las consecuencias del “así debe ser”.

2.1.2 La insatisfacción y el fastidio

A lo que me refiero es a aquel “debe ser así” que proyecta una realidad diferente a la del entorno, significa decir: así debe ser, no como esto que hay sino como eso que está allá, no es eso que se relaciona contigo sino con lo lejano. Lo lejano en este caso es el modelo europeo. Muchos de los que aprendieron ese modelo, al no estar en Europa, desprecian y les fastidia su entorno que carece de aquello para lo cual fueron preparados. No les satisface y les fastidia lo que los rodea, anhelando continuamente la posibilidad de abandonar para siempre su país. Hablando con varios colegas me he encontrado con la siguiente situación al respecto:

“Ese es Paco con sus sueños. Todos los días despierta, vive y trabaja con la misma meta, llegar a Europa. Luego de tanto estudio, incluso desde la niñez, el hambre parece haber crecido y está ansioso del posible viaje al viejo continente, continente que promete el elixir y la trascendencia que algunos colegas de él no pudieron alcanzar. Paco es compositor de las sinfonías que se escuchan en pocas salas de su ciudad, de la música que pocos escuchan, de la música que a pocos les interesa. A Paco lo detuvo, según él, el dinero y se encuentra en el colegio trabajando temporalmente para recoger el dinero e irse. Es una pesadilla para Paco ver en sus colegas de trabajo, lo que podría llegar a ser su futuro, no se imagina llegar a viejo en la condición que se encuentran ellos, sueña y anhela la cultura que podrá sustentar sus sueños, sueños que nacieron de su universidad pero que distan mucho de la realidad de su país, de su trabajo. Paco con su corta edad tiene todos los proyectos por delante, nada lo ata, ni siquiera el apego a su amor Sonia. Luis, mientras almuerza con Paco, ha escuchado su historia y los avances de su aventura y proyecto, siempre al escuchar su relato, responde con un ligero sí de su cabeza, acompañado de un suspiro melancólico. Por dentro a Luis le suceden mil pensamientos. Luis es quien no quiere ser Paco, él es quien por causas del destino no pudo viajar. Luis a la manera de Paco también solía soñar. Para Luis su propia vida está más acá que allá, anhela también Europa, pero ya hay algunas raíces, ya hay una vida que ha hecho, unos lindos recuerdos en su tierra y pareciera tener la motivación de un viejo de 80 por emprender

el viaje que añora Paco. Con el cuento de Paco, Luis en ocasiones llega a pensar que ha fracasado, pero al respirar profundo y calmarse vienen las imágenes de vida que ha construido y se consuela”.⁷

2.1.2 La impotencia de interactuar con el entorno.

Aquellos que fueron formados con aquel “debe ser así”, parecen haber aprendido otro idioma que les impide interactuar con los otros pues el entorno nunca sirvió de insumo para la construcción de su pensamiento. Estas son unas evidencias de ello (las siguientes son anécdotas que también recordé de mi experiencia de acuerdo y durante las reflexiones que se suscitaban desde la Maestría en diferentes momentos y espacios):

-En el colegio chévere hacer una banda con los amigos, empecemos. ¿qué se debe hacer?, ¿cómo se saca la armonía? ¿Cuáles son las notas? toca conseguir la partitura para saber. En la academia siempre nos daban las partituras para saber qué se debe tocar. No hay partitura, mejor no hacer una banda...la mayoría de músicos populares no usan la partitura, yo no sé cómo hacer música sin partitura...

-¿Listo? Ya empieza la misa y no tenemos partitura, toque es su trabajo no le queda de otra, no se quede callado..., pero ¿cómo?, ¿y la partitura? ...

-¿Puede tocar temas de jazz?, necesitamos a alguien para que amenice la comida... no, no puedo, esa música no me la enseñaron, además no sabría cómo improvisar...

-Tengo una hija de 4 años, ¿puedes dictarle clase?, intentemos, 1, 2, 3 clases, no, definitivamente no puedo, debe ser que la niña está muy pequeña, igual en la escuela donde aprendí los niños empezaban desde los 7 hasta los 9 años....

-Clase de música en un colegio, los niños quieren hacer música popular pero no sé cómo enseñarla, en la escuela de música eso no se hacía, voy a enseñar lo que yo sé.

2.1.3 La lucha de los mártires por formar el buen gusto. La vulgarización del buen arte.

Otros deciden vivir una vida de mártires pues sus prácticas no son comprendidas por la mayoría. Me refiero a aquellos que aprendiendo y desarrollando un “deber ser” se quedan en un contexto donde ello no es lo común. Ellos entonces emprenden una lucha contra las expresiones

⁷ Este es un cuento basado en hechos reales con el cual se puede ejemplificar el asunto de la insatisfacción del músico académico en su tierra. Fue elaborado por el autor de este trabajo durante la Maestría en la materia Seminario I.

que consideran atrasadas, que no deben ser, y luchan por amor a su patria. Amor que esconde una guerra contra los opositores del supuesto “deber ser” del “buen arte”.

Para ejemplificar lo dicho traeré a estos dos músicos emblemáticos en el área de educación musical profesional y académica de nuestro país Antonio María Valencia y Guillermo Uribe Holguín. Ambos, aunque de familias con posibilidades económicas diferentes crecieron en un ambiente rodeado de determinadas prácticas musicales. Las familias de estos dos personajes consideraron de una u otra manera como fundamental la formación de ambos en lo que se denomina música culta, en lo que “debe ser” la música. Estos personajes crecieron en un ambiente donde el que hacer de este tipo de música estaba ligado a sus cotidianidades. Ambos desde muy pequeños hacían y escuchaban este tipo de música, el ambiente en el que crecieron les permitió en gran medida desarrollar sus habilidades. Ambos demostraron una genialidad a corta edad, Valencia emprendió una gira por América exhibiendo sus dotes y Uribe fue profesor de la entonces Academia de Música, ambos hechos considerados como una rareza debido a la corta edad de ambos. Estos acontecimientos demuestran que desde la misma cuna estuvieron expuestos estos personajes ha determinado tipo de práctica musical de la cual posteriormente serían los mejores ejemplos en nuestro país para su época.

Valencia y Uribe crecieron en un país donde el común denominador de la práctica musical no les correspondía, crecieron como en una especie de cultivo de una manera occidental de hacer la música, aislados del común para después viajar a Europa y perfeccionar su quehacer. Habrá que recordar que tanto Uribe como Valencia tuvieron mucho éxito en Europa, a ambos se les hubiera facilitado y les hubiera gustado echar raíces en ese continente de no ser por un llamado amor patriótico y mandato divino que los devolvería a su patria a emprender la lucha contra lo inculto. Ambos retornan a su patria a sabiendas que no gozarían del mismo reconocimiento que recibieron en Europa, pero su concepción de amor por la patria les pesó más, asumiendo la tarea de “civilizar” los oídos de sus compatriotas, enseñándoles lo que es buen arte.

Al respecto de esta labor de civilizar y formar el buen gusto de la nación, Uribe en la revista que publicó paralelamente a la fundación del Conservatorio dijo:

-“Hay que sanear el terreno y matar el microbio; de otro modo la lucha será muy larga, aunque jamás estéril, porque, aunque la tarea del educador se hace extremadamente ardua cuando el elemento que ha de dominar sufre violenta influencia del obstruccionista, el Conservatorio no desistirá de su obra, persistirá y obtendrá el triunfo. El Conservatorio formará tarde o temprano el

gusto y algún día el público será nuestro, es decir para el arte”⁸. (Uribe, 1911. En: Revista del Conservatorio, 1911, p. 34, vol 3).

- “Quienes queremos fundar una verdadera escuela para hacer conocer lo bello, tenemos un gran enemigo: aquel que con razones engañosas proclama el arte vulgar (...)” (Uribe, 1911. En: Revista del Conservatorio, 1911, p.21, vol. 2).

Se lee en el siguiente escrito de 1932 en este mismo sentido la necesidad de Valencia por ayudar a su patria en la formación del buen gusto:

“Con el concurso de profesores y alumnos, el Conservatorio puede organizar series de conferencias de esta naturaleza, imprescindibles para la revalidación del gusto colectivo. Nuestra sensibilidad se halla insuficientemente preparada para sentir las obras de arte. La clase de Historia de la Música tiene que corregir esa deficiencia: por ella desfilarán los maestros, los creadores, los grandes intérpretes. Su vida, llena de sacrificios, es ejemplo vivificador que puede y debe influir grandemente en la formación de nuestros artistas. Se trata de resucitar algo que cree tener muerto la generalidad de los colombianos: el sentido de la Belleza” (Valencia, 1932, p.11).

“De nuestros músicos depende el porvenir del arte patrio: ellos lo modelan hoy y lo modelarán mañana. Si pierden “la fe, la esperanza y el amor”, se secará entre nosotros una de las más preciosas fuentes de función espiritual, y Colombia habrá dejado de aportar su concurso a la obra eterna del Arte” (Valencia, 1932, p.22).

En unas palabras que dirigí al director del conservatorio durante una reunión entorno a la reforma del currículo en el 2006 se puede ver esta actitud salvadora de la patria que yo también había asumido y naturalizado. Parafraseando dije:

“Este es el universo musical, ¿los otros? Los otros pierden el tiempo en músicas atrasadas. Nuestra misión es curar sus oídos, luchar contra la música banal y superficial, así debe ser. La música clásica es la medida, defendamos nuestra práctica de quienes la quieren contaminar. Que se acomoden ellos a nosotros, no tenemos por qué rebajar nuestra disciplina y dispersarnos en cosas populares. La medida la damos nosotros y por lo tanto es necesario que estemos en la brecha para dar ejemplo”.

En otro hecho durante el tiempo que fui estudiante del Conservatorio observé en relación a este tema: La profesora trabaja en los periodos de vacaciones dando conciertos gratuitos junto a sus estudiantes, de manera abnegada y con ello le entrega al país un mensaje del buen arte en su opinión. Esta misma profesora fue la que un día se salió del recital que ofrecía una estudiante porque esta empezó a tocar música popular luego de haber interpretado repertorio clásico.

⁸ Esta revista llamada Revista del Conservatorio fue creada con el fin de cimentar las bases pedagógicas, ideologías y estéticas de lo que debería ser el aprendizaje de la música en el país.

Con estas acciones los mártires no obtienen lo que esperan, sus obras terminan siendo cosméticas ante el conglomerado de prácticas populares que quisieran erradicar y aquel comentario “El Conservatorio formará tarde o temprano el gusto y algún día el público será nuestro, es decir para el arte” (Uribe, 1911. En:Revista del Conservatorio, 1911, p.34, Vol. 3), nunca llega a materializarse.

3. La pregunta por los orígenes

3.1 La historia más escuchada

El elefante para tomar conciencia de su potencia debe preguntarse por la condición de su estado y para ello se pregunta, dónde, cómo, cuándo y por qué.

Una vez mostradas algunas evidencias y consecuencias de la imposición de lo ajeno en la formación musical que me conformó quisiera abordar las preguntas sobre el origen de este “deber ser” acudiendo a algunos registros históricos.

Una mirada general puede inferir de los personajes que rodearon la consolidación de una escuela profesional en música en Colombia, que no fueron menos que héroes. Aquel pensamiento puede inferirse al leer por ejemplo los siguientes artículos que fácilmente se encuentran a la mano del público. El primero es uno que publicó la Universidad Nacional de Colombia por motivo de los 100 años de fundación del Conservatorio.

“El 18 de octubre de 1910, el músico bogotano Guillermo Uribe Holguín, fallecido en 1971, asumió la dirección de la Academia, tras llegar de París en donde durante tres años estudió violín y composición en la Schola Cantorum, dirigida por Vincent d’Indy. A su llegada, puso en marcha el cambio de la Academia a Conservatorio según lineamientos franceses, es decir, con una estructura bastante lineal con énfasis en armonía (unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes, pero acordes) y contrapunto (combinación dos o más melodías diferentes), mientras que, de manera paralela, se estudiaba un instrumento. Durante 25 años, Uribe Holguín dirigió el Conservatorio y su orquesta. Según los expertos, a él se debe la existencia de una institución de enseñanza musical con perfil internacional y de reglamentos claros” (Agencia de Noticias UN, 2011)

Estas dos últimas frases no dejan el sabor menor al heroísmo de parte de Uribe como también lo registra Ellie Anne Duque, prestigiosa musicóloga colombiana:

“El trabajo y la dedicación del compositor no pasaron desapercibidas. El mismo año de su retiro fue condecorado con la Cruz de Boyacá, el mayor honor para un civil en Colombia. Se le condecoró también con la medalla cívica del General Santander, se le nombró director honorario de la Orquesta Sinfónica y profesor honorario de la Universidad Nacional a la cual se añadiría el Conservatorio. En Francia había sido condecorado como caballero de la Legión de Honor. La labor de Uribe Holguín puede compararse con aquella de Alberto Williams (también alumno de la Schola) en Argentina, Manuel M. Ponce en México, P. Humberto Allende en Chile y Alberto Nepomuceno en Brasil” (Duque, 1986. En: Revista Escala I.I.E. 1986, p. 4).

Esta mirada sobre el personaje lo ubicaría en el heroísmo al fundar una disciplina competente internacionalmente en nuestro país. ¿pero fue Uribe una heroína? en lo personal dudo de su heroísmo por la incongruencia existente entre el relato con que lo pintan y las evidencias acumuladas de violencia producida por la imposición de lo ajeno durante mi paso por la academia que él fundó. Aunque puede comprobarse la existencia de la violencia en la academia por las evidencias recogidas desde mi experiencia, encontrar evidencias de carácter histórico al respecto le darían más sustento a esta acusación. De no ser rastreable la violencia en la historia, podría considerarse ello como una acusación sin mayor raíz que la personal. A continuación entonces se pretende darle un sustento no solo personal a ésta acusación, como se ha venido haciendo hasta el momento, sino también histórico por medio de la interpretación y el análisis de ciertos archivos encontrados.

3.2 Complejizando la historia en torno de la fundación del Conservatorio

“No hace Uribe Holguín mayores comentarios sobre las razones que lo llevaron a la Schola Cantorum. Admite haber sido admirador de d’Indy y haberse sentido profundamente conmovido cuando le conoció personalmente el día del examen de admisión a la Schola. Se podría especular que Uribe Holguín se sentía atraído por el prestigio del que la Schola gozaba en el mundo hispánico” (Duque, 1986. En: Revista Escala, 1986, p.3)

Pienso a diferencia de Ellie Anne Duque, que Uribe Holguín de manera concienzuda y premeditada decidió estudiar en la Schola Cantorum dirigida por Vincent d’Indy y no en el Conservatorio Superior de París u otra academia, algo más que una simple admiración por esa escuela lo llevó allí. Duque piensa que “Uribe se sentía atraído por el prestigio del que la Schola gozaba en el mundo hispánico(...)”. Uribe no ingresa a la Schola Cantorum simplemente por el

prestigio de la escuela sino por un asunto de fondo y de suma importancia: la afinidad que tenía con el director de dicha escuela, Vincent d'Indy.

3.2.1 *Pedrell - Uribe*

Para llegar a esta conjetura me permito analizar primeramente la relación entre Felipe Pedrell⁹ y Uribe. La relación entre ambos inicia cuando Uribe publica un artículo en Los Trofeos donde elogia la obra “Los Pirineos” compuesta por Pedrell (este hecho se da antes de que Uribe estudiara en la Schola Cantorum dirigida por d'Indy). Dicha obra va acompañada por un prólogo hecho por el mismo Pedrell donde expone la razón de ser de esta obra y el deber ser de la música en general. Allí en términos generales se expone la idea de la universalidad de la música, de un “deber ser” fundamentado en un canon, en un conjunto de reglas y tradiciones específicas. Música universal que es reproducida por algunos¹⁰, por una determinada escuela e inclusive por una determinada raza (Pedrell, 1842).

⁹ Felipe Pedrell Sabaté (1841 - 1922) musicólogo, compositor y músico español. Catalogado como uno de los personajes más representativos del nacionalismo español. Quiero citar del capítulo XIV, “La música española en el siglo XIX” del libro “Historia de la Música”, la apreciación que hace su autor Eduardo López Echavarría sobre Pedrell, pues a mi modo de ver hace una introducción a este personaje de acuerdo al tema que se quiere tratar en el presente trabajo; se nombra la importancia de la construcción de un nacionalismo por una línea que se opone a una corriente popular y comercial de la música y se le asocia con la escuela Wagneriana. Se lee entonces: “Nuevos horizontes descubre la orientación «nacionalista» en nuestra ópera. Felipe Pedrell (1841) es el ilustre, incansable campeón de estas tendencias expuestas en sus diversos Escritos, y muy especialmente en su folleto Por nuestra Música (de este documento se hablará a continuación en el presente trabajo que es el mismo prólogo de la obra Los Pirineos). La obra de Pedrell es grande en cantidad y en calidad, mostrando sus convicciones en libros, en partituras, en compilaciones y en conciertos. La estética de Pedrell adopta en parte las ideas de Wagner y de los modernos compositores rusos, y afirma que la música debe nacer de la conciencia nacional, de donde surgen los cantos populares; estos mismos cantos han de formar nuestra técnica musical; el leit-motive de Wagner, así como también las formas del drama musical moderno, los procedimientos de orquestación y la «construcción sinfónica», los adopta Pedrell a condición de que no sean copia servil de lo extranjero, sino asimilación de su espíritu según nuestra manera de ser, para que así nos formemos un arte lírico propio(esta misma idea será la que caracterice la concepción del nacionalismos de Uribe Holguín, donde se le da importancia a las melodías autóctonas colombianas rodeándolas de una determinada tradición y desarrollo occidental).(…) Los Pirineos (obra por medio de la cual inicia la relación entre Pedrell y Uribe), escritos en 1890-91 y estrenados en 1902 en el Liceo de Barcelona, son un canto de raza, una expansión de heroísmo(…) Pedrell ha marcado nuevas orientaciones al teatro lírico español , y éstas comienzan a dar sus frutos en la nueva generación de músicos catalanes y vascos, independientes de la tradición viciosa y servil que, durante tanto tiempo, ha pesado sobre nuestros músicos, cantantes, empresarios, y más que nada sobre nuestro público”(López, 1916, p. 163 -164).

¹⁰ Para Uribe y los pertenecientes a su escuela el canon para llegar a lo bello puede ubicarse de la siguiente forma: “Un día fue Italia el amo del mundo en achaques de arte; Alemania tuvo la supremacía musical en la época que va de Juan Sebastián Bach a Ricardo Wagner; a Francia ha tocado en estos tiempos el título de honor en la producción sinfónica desde Cesar Frank para acá” (Uribe, 1941, p.129). Cabe aclarar que Cesar Frank fue el profesor de Vincent d'Indy y que d'Indy fue el profesor de Uribe por recomendación de Pedrell. Uribe podía entonces llegar a pensarse a sí mismo como el heredero legítimo y directo del canon para el buen arte.

Específicamente en cuanto a la manera de hacer la música Pedrell (1842) dice que es necesario volver al pasado para proyectar el futuro, que es necesario estudiar cierta tradición del pasado de cierta raza para poder hacer música propia y nacional, música que sea bella, artística y universal. Asunto que no es indiferente a Uribe pues ese será también su lema al fundar el Conservatorio “volved a lo antiguo y será un progreso” (Uribe, 1910. En: Revista del Conservatorio 1910, p. 5, vol 1).

El prólogo mencionado dice, por ejemplo:

“Lo que importa es que la materia primera se mantenga intacta: que al molde común se le imprima el sello particular (...) La obra, la obra misma, la manifestación convencida de arte nacional que busque su filiación en la tradición no interrumpida de ese pasado que enterró la ignorancia y ha dejado perder el olvido más vergonzoso y deplorable en que pueda incurrir una nación ; la obra , si, la obra de arte patrio, aquella en que la materia primera se mantenga intacta, lleve impreso el sello particular y sea peculiar al carácter en la expresión lírica, popularice lo propio antes que imitar lo ajeno y pretenda afirmar: canto en la voz de nuestra música” (Pedrell, 1842, p. 487).

Aquí se nombra esta materia prima, el canon, requisito para que pueda surgir la verdadera expresión de la nación. Pareciera que allí se piensa en el respeto y fortalecimiento de la identidad, de la voz de cada pueblo, pero lo que en verdad se está planteando es una universalidad, en un conjunto de normas obligadas para todos para que, desde allí, desde ese concepto homogéneo se exprese lo nacional e identitario. En ningún momento se piensa en que lo autóctono podría poner sus propias reglas de hacer según sus propias especificidades, sino que toda práctica que quiera hacer un genuino arte debe someterse a este tipo de manera de hacer. Es característicos de esta escuela considerar como indispensable el desarrollo de los temas tradicionales o autóctonos de acuerdo a determinado canon para que así alcance el título de música nacional, de música que nos identifique como nación. Pienso que la música que nos identifica no está compuesta por un simple tema, como esta escuela lo piensa, sino por un conglomerado, por un entramado de elementos. Si por ejemplo quisiéramos tomar un tema de cualquier género musical y le cambiáramos los instrumentos, el color de las voces que cantan, la armonía, la textura y hasta el lugar en que se suele tocar, de seguro no sería lo mismo, cada elemento que compone una manera de hacer música tiene un sentido y una razón de ser. Si por ejemplo a un vallenato se le cambia todo excepto la melodía dejaría de ser vallenato, perdería el sentido que socialmente se le ha dado. No estoy en contra de fusionar maneras de hacer lo cual pienso es un hecho social, inevitable y natural, lo que denuncio más bien es la manera de proceder del colonizador (Quintar, 2005) el cual arrasa con

toda manera de expresión sin la mínima disposición a escuchar lo de los demás para también contaminarse de ello considerando lo de los otros como de mal gusto y atraso y lo suyo como única verdad.

Hablando de Antonio María Valencia, Mario Gómez al respecto de este tema hace una excelente explicación a mi modo de ver. Valencia como veremos más adelante hace parte de la misma escuela de Pedrell y piensa lo mismo con respecto al tema de la música nacional. Gómez (1991) entonces refiere:

“Para él (Valencia), la investigación de la etnia musical sería el punto de partida de un nacionalismo sano, que haría cosecha de materiales autóctonos para ser tratados en el gabinete con doctrina académica y entregar al mundo un producto elaborado que sólo así adquiriría amplitud universal. Y de este modo combatir el facilísimo y la “demagogia artística”, sí hemos de aceptar que la demagogia puede ser artística. Habla luego (Valencia) de “sorprender al indígena en los momentos cumbres de su vida individual y colectiva”. Esta frase no vale ni como retórica. Precisamente, por sorprenderlo sin previo aviso es que el indígena yo no canta, no toca, no danza ni cultiva sus tradiciones; o, lo que es peor, ha sido despojado de su identidad y compelido por necesidades de muy variada índole a incorporarse a los gustos, usos y modas de la vida citadina con todo lo de negativo que ella implica. Por lo tanto, sus tradiciones y todo el bagaje que para los abuelos estaba lleno de significados y que a nuestro modo de ver constituía su autenticidad, pasa a ser para el mismo integrante de la comunidad un simple fenómeno exótico, despojado de todo significado; tan exótico como puede serlo para el investigador de la “comisión científica” que lo ha ido a “sorprender”. Tantos talentos que han naufragado en aras de ese nacionalismo cosechador de tonadas, espigador de ritmos, como si el componer música fuera igual a elaborar un plato típico, que no es tal si carece de los ingredientes que produce la huerta de nuestra parroquia. El arte, la música, se construye a base de oficio, de reflexiones, de ideas que necesariamente están impregnadas de todo el contexto que nos rodea. Si soy latinoamericano, pienso, hablo, escribo, siento, sufro y gozo como latinoamericano; mas no tengo que acudir a “sorprender” a nadie para que me ayude a ser yo mismo, para ser nacional. Ya Francisco Curt-Lange, voz autorizada, lo dijo: La explotación del folklore ha sido más bien una fuente de recursos fáciles para compositores de poca preparación o de mentalidad perezosa. Es cómodo echar mano a melodías y formas y revestirlas con un ropaje más o menos contemporáneo. “Delimitaría influencias, acogería las buenas y desecharía las malas”, continúa Valencia en su versátil argumentación. Tratándose de folklore, el delimitar influencias es una labor científica ardua. ¿Y qué servicio a la propia creación prestaría el delimitarlas? Más aún, ¿quién sería aquel que estando por encima del bien y del mal,

podría evaluar las buenas y las malas influencias? ¿Cuáles son buenas y cuáles malas? ¿Y por qué unas lo son y las otras no? ¿Quién puede decirlo? En suma, vemos que por una parte unos sostenían que la música nacional era un producto de laboratorio a partir de la manipulación de unos datos telúricos. Otros decían que vistiendo con galas sinfónicas las músicas tradicionales bastaba. Pero nadie, ni Valencia siquiera, caían en la cuenta de que la nacionalidad de una música no radica en sus tonadas ni ritmos sino en una conciencia de conglomerado, de grupo humano con características definidas” (p. 247, 248).

3.2.2 Algunas características del canon.

En términos generales el canon de esta escuela establece que la música debe supeditarse al texto para realzar su sentido, de la misma manera como se pensaba la música en las ceremonias católicas. De ahí la crítica que ellos le hacen a la ópera italiana de esa época. Al respecto se dice en el prólogo de Pedrell (1842) lo siguiente:

“La melodía debe brotar de la melopea poética: palabras y música deben fundirse estrechamente, sacrificando su individualidad cada uno de los dos elementos en aras de su compenetración absoluta: si el canto dramático ha de poseer el acento de lo verdadero, el compositor ha de servirse de la declamación como materia primera y esencial: antes que Wagner había dicho Gretry que la declamación es el único principio de la buena música: y mucho antes que Gretry y Wagner, nuestro egregio jesuita Padre Juan Andrés con su admirable clarividencia de ideas dejó escrito en 1782, que la música debía aplicar los tonos que más correspondiesen á las situaciones de los personajes y á las expresiones de los versos de manera que hiciesen más vivos y animados los afectos que expresan; que un oportuno canto diese más alma á los versos y más calor á los afectos que la simple representación; que una discreta orquesta hiciese más vivo y agradable el canto y que, en suma, todo concurriese a animar más y más la poesía del drama” (p.500).

Está misma idea será abordada más adelante por San Pío X (1903) en su encíclica “*Motu proprio*” a la cual d’Indy se adhiere teniéndola como fundamento de la Schola Cantorum (Gómez, 1991) . En la encíclica se lee:

“Como parte integrante de la liturgia solemne, la música sagrada tiende a su mismo fin, el cual consiste en la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles. La música contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las solemnidades religiosas, y así como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de

los fieles, de igual manera su propio fin consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios.” (párr 9).

En esta misma dirección sigue explicando Pedrell (1842) en el prólogo:

“En esto mostraba nuestro eximio jesuita la completa identidad de miras con las ideas que Gluck había expresado en su famosa Carta-Dedicatoria de Alceste al Gran Duque de Toscana "Me propuse evitar, decía, cuántos abusos había introducido en la ópera italiana la vanidad mal entendida de los cantantes, y la excesiva complacencia de los compositores. Procuré reducir la música á su verdadera función, la de secundar á la poesía para dar vigor á la expresión de los sentimientos é interés á las situaciones, sin interrumpir la acción ni enfriarla con lo superfluo del ornamento ... Quise proscribir todos aquellos abusos contra los cuales en vano claman hace tanto tiempo el buen sentido y el buen gusto., Y terminaba su famosa Epístola -Dedicatoria, añadiendo: La semplicità, la verità, e la naturalezza sonó i gran principii del bello intutte le produzione dell'arte (...)” (p. 494)

En la encíclica de San Pío X (1903) -se quiere citar este documento nuevamente por la influencia que tuvo en el periodo que se está analizando- también se hace alusión a la ópera italiana y al mal que le ocasionó ésta a la música litúrgica al exaltar los sentimientos por encima del sentido del texto. Allí se lee:

“Entre los varios géneros de la música moderna, el que aparece menos adecuado a las funciones del culto es el teatral, que durante el pasado siglo estuvo muy en boga, singularmente en Italia. Por su misma naturaleza, este género ofrece la máxima oposición al canto gregoriano y a la polifonía clásica, y por ende, a las condiciones más importantes de toda buena música sagrada, además de que la estructura, el ritmo y el llamado convencionalismo de este género no se acomodan sino malísimamente a las exigencias de la verdadera música litúrgica” (párr.23).

A esta manera de hacer esta escuela le añade además el tema racial como condición para hacer el verdadero arte; en varias oportunidades se dice que la raza es requisito para hacer buen arte, asunto muy notorio en Wagner (1850) y replicado por d’Indy (1930). En: Bau, 2016), Pedrell (1842), Uribe (1941) y Valencia (1940) en alguna medida. Wagner y d’Indy son muy claros en su postura antisemita, ambos coinciden en que la raza judía no puede crear, solo imitar ya que el acto de crear le corresponde únicamente al género humano. Coincidencia o no, la ópera italiana que tanto era criticada por estimular los

sentidos sin darle importancia al texto, como se nombraba anteriormente, estaba siendo producida en ese tiempo por judíos que se habían posicionado de ese mercado como fue el caso de Offenbach. Continuando con el análisis del prólogo de Pedrell (1842) se lee allí en cuanto al asunto racista.

“Los semisabios, los doctores en gusto (*buon gustai*), especie, por desgracia, muy numerosa y en todo tiempo mil veces más funestos al progreso de las artes que la de los ignorantes, se han declarado contra un método que, de establecerse, anonadaría sus pretensiones... Los doctores en gusto de la época de Gluck creyeron que podían fallar sobre el *Alceste*, como los doctores en gusto de nuestros días creen que pueden fallar sobre no importa qué obra capital de Wagner," con la misma sagacidad (como escribía Gluck) que en una ciudad de Grecia quiso juzgarse en otro tiempo, á algunos pasos de distancia, el efecto de ciertas estatuas hechas para colocarse sobre elevadas columnas, los mismos delicados amateurs, descritos por Gluck, que ponían toda su alma en sus orejas, hallaron en Gluck como hallan en Wagner," demasiado áspero tal canto, ó tal pasaje muy duro ó mal preparado, sin pensar que en su situación aquel canto, aquel pasaje eran lo sublime de la expresión y formaban el más feliz contraste,.. Los mismos armonistas pedantes que pinta Gluck notaron en sus obras lo que notan en las de Wagner," una negligencia ingeniosa ó una simple falta de impresión, y se habrán apresurado á denunciar una y otra como otros tantos pecados irremisibles contra los misterios de la armonía, y poco después se habrán dado cita una multitud de agitadores destemplados para condenar aquella música como bárbara, salvaje y extravagante,..Desgraciadamente para los progresos del arte no se ha acabado ni se acabará tan fácilmente la raza de los *buon gustai* descritos pintorescamente por Gluck, que ponen toda su alma en sus orejas” (p. 495).

Pedrell (1842) en el fragmento leído critica fuertemente a una raza que no es capaz de distinguir y valorar la belleza de una pieza musical y que en cambio disfruta de cosas superficiales y sensuales (de los sentidos). Es entendible que quizás se guarden relaciones entre música y raza, que una determinada raza haga cierto tipo de música si así lo prefiere. El problema surge con la discriminación; crecer en diferentes contextos, ser de diferentes razas y hacer diferentes cosas no nos hace buenos ni malos solo diferentes. Los comentarios que se exponen en este texto son racistas, allí se señala a la raza denominada *buon gustai* como impedida para hacer y apreciar lo que consideraba Pedrell como buen arte.

3.2.3 *La afinidad entre Pedrell y Uribe.*

Es muy probable que Uribe haya leído este prólogo de la obra de los Pirineos antes de manifestar su admiración hacia Pedrell, lo cual hace pensar que Uribe se sintió atraído no solo por el valor musical de la obra sino por la fundamentación de la misma. ¿Por qué Uribe habría de elogiar de la manera en que lo hizo a un compositor como Pedrell y a su obra los “Pirineos” de no estar de acuerdo con el mensaje y la ideología que convocaban? Sin duda desde el principio de la relación Uribe-Pedrell existió una afinidad ideológica, musical y pedagógica. Uribe inclusive en una ocasión al hablar de este mismo tema racial y canónico que debería estar presente en la música se refiere a la afinidad de las ideas de Pedrell con las suyas. En el discurso que le dirigió a la comunidad del conservatorio en 1923, discurso que también fue publicado en una revista y registrado en su autobiografía, figura lo siguiente:

“Llegó aquí el punto culminante de esta mal hilvanada plática: nuestra tradición musical debemos buscarla en la madre patria. Allí está el tesoro que nos pertenece por herencia y qué hay quienes se esfuerzan en buscarlo en el caos indígena. Allí está, cómo también la tradición de la lengua y de las artes plásticas. En 1908 escribí desde París esta idea a mi bueno y nunca bien sentido amigo don Felipe Pedrell. En contestación me dijo “sus proyectos me inspiran avasalladora simpatía, pues son sólidos bien razonados y justos: la asimilación de nuestra tradición es salvadora para la América Latina, porque llevará la sangre y el genio de la raza española a la raza noble, agradecida y bendita. Para concluir quiero hacer una breve exposición respecto a los instrumentos que llamamos aquí nacionales. El tiple es una degeneración de la guitarra, o sea una guitarra sin las cuerdas mi, y la. La guitarra, como la vihuela, a su vez provienen del antiguo laúd, y aquello fue importada por los moros a España. Si la misma guitarra no ha logrado conservar puesto de honor en la ejecución de la música seria, y su uso, salvo raros casos, está restringido a acompañamientos de música popular, a quien se le podría ocurrir proponer el empleo del tiple en obras efectivamente artísticas? Inclusive como instrumento de acompañamiento, el tiple es rudimentario y deficiente, y no puede siquiera llenar ese papel correctamente. En efecto, es impracticable sobre su diapason la armonía, sin pecar contra los más elementales principios de la realización de los acordes.” (Uribe, 1941, p.138).

En la siguiente carta que le envía Pedrell a Uribe, la primera entre muchas que le envió, se hace visible la afinidad entre estos personajes y de igual forma, aunque no muy evidente el asunto de la raza. Es la respuesta a la publicación anteriormente mencionada de Uribe en “Los Trofeos”:

“Enero 1907

Señor Guillermo Uribe Holguín

Señor mío de toda mi consideración y respeto: por conducto del común estimado amigo D. Antonio Rubio y (Lluch) llega a mis manos el artículo que se ha dignado U. publicar en Los Trofeos, intitulado Los Pirineos, de Felipe Pedrell. He de decir a U. que el artículo ha llegado en un momento oportuno para alentarme en medio de la dura batalla y de las heridas que el desapego y hasta la desatención, (sino) indiferencia, produce en el que hace de la obra de arte obra de amor santo y desinteresado a la Madre Patria “Cierta orgullo de sangre- dice U. - me ha movido a escribir sobre la obra de un latino de nuestra raza”. Dios le premie el bien que sus palabras de estímulo me han hecho, y el hondo consuelo que en ellas recibo para proseguir una fe inquebrantable sobre todas las pruebas de la lucha contra la incultura artística, la obra de aquel santo y desinteresado amor. No me maravilla que haya U. comprendido tan bien y tan (por decreto) lo que U. ha estudiado y analizado con tan raro privilegio: soy de los que creen en afinidades de las almas y la suya ha de poseer, posee, sin duda, tanta afinidad con la mía, que se (ha demostrado) y se haya comprendido a través del espacio y del tiempo. Ese impulso que U. ha sentido por mi obra y por su desconocido autor me incita vivamente a establecer con U. una comunión de afectos que por tan bien preparada ha de redundar en beneficio de la obra de arte: en nombre de este arte que U. tan (a fondo) (en el reclamo) y no menos en el de la simpatía natural que producen aquellas misteriosas afinidades. Al noble impulso le ha guiado a U. al escribir su artículo - de orgullo de sangre lo califica U. quiero yo corresponder con otro orgullo que U. ha sufrido y que apelaré así: quiero que me conozca U. bien otras obras mías. La obra más importante mía, dice U. adivinando bien parece ser Los Pirineos. Los Pirineos, si, son una parte de la trilogía ideal que yo quisiera realizar: en esa trilogía ideal que yo quisiera realizar: Los Pirineos representan Patria; La Celestina, tragicomedia lírica de Callisto y Melibea (no representada todavía después de cuatro años) representa Amor(...)” (Comunicación personal, Enero, 1907) ANEXO 1..

La afinidad de las ideas expuestas en el prólogo de Los Pirineos con el pensamiento de Uribe son evidentes; se puede ver ello al Uribe (1910) exponer su pensamiento más maduro sobre lo que debe ser la música en Colombia. Uribe señala que es necesario volver al pasado para proyectar el futuro, que es necesario estudiar cierta tradición del pasado y de cierta raza para poder hacer música propia, nacional, bella, artística y universal. En su autobiografía él expone lo siguiente referente a la manera adecuada de hacer la música:

“Cuál será la indignación que produce a estos leaders del nacionalismo musical, la tarea que Gluck se atrevió a lanzar cuando dijo: buscando ambos (él y Rousseau) una melodía noble, fácil y natural, y una declamación exacta de acuerdo con la prosodia de cada idioma y el carácter de cada pueblo, quizás hubiéramos podido lograr hacer desaparecer la ridícula distinción de las músicas nacionales” sin ir tan lejos, un moderno tratadista escribe: “siendo como es el arte, el resultado de una aspiración hacia el ideal, es común a todos los hombres y, en principio, no conoce patria. “La música sigue teniendo el mismo carácter universal, aunque ciertas particularidades, más bien de raza, principian a acusarse más o menos definitivamente. Poco a poco van surgiendo las distintas formas de la música pura, derivadas las unas de las otras como las ramas de un mismo árbol. Ningún elemento netamente nacional puede distinguirse allí. Fuga suite, sonata, concierto, son manifestaciones de un común esfuerzo hacia lo bello” (Uribe,1941,p.128, 129).

Uribe al igual que Pedrell se basa en esta única manera de hacer música bella y universal, en enseñar y aplicar cierto canon que le permita a los pueblos expresar su identidad, fundamentarse muy bien en determinadas técnicas y modos de hacer para que así puedan expresar lo autóctono.

3.2.4 La recomendación de Pedrell.

Los lazos entre estos dos personajes se estrechan tanto que Pedrell se convierte en una especie de mentor y padre de Uribe y por lo que a continuación muestro, es también el puente entre Uribe y Vincent d’Indy, es el que le recomienda a Uribe estudiar con d’Indy, el Vincent d’Indy que posteriormente se convertiría en un punto de referencia e inspiración para Uribe y toda su labor pedagógica y artística ¿Recomendaría Pedrell a alguien que no compartiera su misma visión sobre el hacer musical? Sin duda d’Indy entra a ser el maestro que se ajusta a las necesidades y al perfil de Uribe, la elección de aquel profesor para enseñarle a Uribe no fue fortuita. Dicha recomendación que le hace Pedrell a Uribe puede verse a partir de la segunda carta que le envía:

“Barcelona 20 de junio 1907

Sr. D. Guillermo Uribe Holguín

Mi buen amigo estimado: celebro vivamente su llegada a Europa y que su viaje sea para terminar sus estudios de composición y de violín. Sujeta U. el afecto que le merezco a una prueba bien ruda, porque presiento que ha de influir en el porvenir de U. y en el de su patria, cuando regrese a ella y se signifique en la obra de vulgarización y de cultura que U. ha de emprender. Pero como el afecto que le merezco corresponde con el que yo le tengo, no vacilo y le hablaré a U. con la lealtad

que acostumbro. Desde luego me parece de perlas que se Inga usted bajo la dirección de Capet para perfeccionar en el Violín, y que entre U. en la Schola Cantorum de París para ponérselo a las órdenes de Vincent d'Indy. El concepto que de mi tiene me obligará gratamente para escribirle recomendándole eficazmente sus propósitos. En cuanto U. me lo ordene, tendría U. mi carta. A Capet no le conozco personalmente, pero con el mismo d'Indy podría presentárselo o recomendarle a quien él estime oportuno. Esto es fácil y asequible y se hará en seguida que U me lo ordene. Pero vale la pena de meditar el caso. A todos nos atrae o nos ha atraído París (...)" (Comunicación personal, Junio 20, 1907). ANEXO 2

Barcelona 5 de Julio 1907

D. Guillermo Uribe Holguín

Estimado amigo muy bien peinado y lleno de buen sentido cuanto U. me dice, me apresuro a remitirle una carta de presentación para el maestro d'Indy. Con este y Parent podría U. ver realizados sus deseos. La estación calurosa está muy adelantada, pero esto no será obstáculo para que pueda U. emprender desde luego, el plan que le tracen sus profesores. Y sabiendo U. bien cuánto me interesan U. y sus estudios. No deje U. de darme noticias periódicas, ni de la (acuarela) de sus estudios como de sus impresiones de artista en el extranjero. Ya sabe U. adivinar con que agrado ha de recibirlo. Deseo buena salud a su Señora madre (c p b) y a usted mucha suerte en su carrera. Quedo como siempre su ferviente amigo que de verdad lo estima" (Comunicación personal, Julio 5, 1907). ANEXO 3

3.2.5 Algunos aspectos sobre la ideología de Vincent d'Indy.

Quisiera ampliar un poco el perfil de d'Indy para conocer el personaje que seleccionó Uribe como modelo pedagógico y musical para fundar el Conservatorio. Hay que recordar que en la Revista del Conservatorio, como en el discurso de Uribe, se menciona este personaje en varias ocasiones y que además Uribe, luego de estudiar en su escuela -Schola Cantorum dirigida por d'Indy- funda el Conservatorio.

Mario Gomez (1991) expone algunos datos relevantes para el asunto que quiero señalar relacionado con la vida de d'Indy:

“Vincent D'Indy es quizás el último vástago de la estirpe de los músicos franceses que representaban la voz polémica y combativa de Cesar Frank y su escuela. Sus actitudes, teñidas de profundo romanticismo tienden a considerar al artista como al miembro de un apostolado aséptico

que crea su obra a partir de inspiraciones cimeras y de estados de alma immaculados que obedecen a impulsos mentales de orden superior y como tales se dirigirán a espíritus selectivos. Más junto a estos postulados idealistas está su apego al orden y a la disciplina. Hombre con vocación de soldado, d'Indy pertenecía a una antigua familia de la nobleza francesa establecida desde 1589 en los Cevennes, al sur oriente del Macizo central, en el Languedoc; fue criado por su abuela paterna, mujer de recio carácter que lo encaminó por la senda de principios católicos y monárquicos, de autoritarismo y vibrante patriotismo. Sus antepasados habían hecho carrera en la milicia durante el antiguo régimen y el mismo Vincent acarició de joven la idea de ingresar a la carrera de las armas, cosa de la cual se abstuvo para no tener que servir a un gobierno ilegítimo como era el de Napoleón III. Pero al salir derrotada Francia en Sedan, se enroló en la Guardia Nacional y llegó a ganar galones de cabo.

Wagneriano confesó desde muy joven, se obstina en utilizar en la música instrumental el método de desarrollo del drama lírico, a partir de motivos raíces, dentro de un contexto que otorga una importancia capital a la forma, constriñendo -hasta cierto punto las sensibilidades y la espontaneidad, en una época en que la nueva generación buscaba precisamente, salir del atolladero Wagneriano y del formalismo clásico. Adoptó el lema del Preludio de Parsifal, fe, esperanza y amor como base filosófica de su estética y de sus enseñanzas y lo esgrimía con persistencia ante sus discípulos. En este sentido d'Indy, ejerce en su época una reacción antimodernista intransigente que va acorde con su catolicismo ultramontano, al plegarse incondicionalmente a las disposiciones del Motu proprio de Pío X (1903), y restándole valor al coral luterano. Figura contradictoria, d'Indy es un precursor del artista moderno de cuello lindo, que desdeña la bohemia, pero a la vez, hombre para quien la vida era una permanente recreación de valores espirituales y morales que se plasmaban en una férrea voluntad y en un profundo y personal sentido del honor. L'honneur de la France, l'honneur de la Patrie, invocado tantas veces por los responsables de la condena de Dreyfus o por los mariscales que arengaron a las tropas en Verdun. Se declaró como Wagner antisemita en sus escritos, en sus acciones (caso Dreyfus) y en su obra musical ("légende de saint Christophe"). A propósito de feliz Mendelssohn, dice en el "Cours": "Dotado de admirables facultades de asimilación, pronto supo todo lo que le era posible saber en música: pero el espíritu de la inventiva le faltó casi totalmente. Comprobaremos (...) a propósito del arte dramático, que tales cualidades y defectos son en extremo frecuentes entre los israelitas: siempre hábiles en apropiarse del saber de los demás, casi nunca son verdaderos artistas por naturaleza. Mendelssohn es quizás el único músico de los de su raza, que tuvo el mérito de saber preferir la composición sinfónica a la carrera musical dramática, sin duda más lucrativa, hacia la cual se encaminaron en esa época tantos judíos notorios (D'Indy Vincent Curso de composición musical libro II" página 61. Gómez)

Vincent d'Indy compartía la misma ideología de Uribe y Pedrell referente a lo racial y al canon artístico. Quiero citar adicionalmente un escrito sobre d'Indy (1930. En: Bau, 2016) que evidencia de manera clara lo dicho:

“Comentario al libro ‘Richard Wagner y su influencia en el arte musical francés’, por V. d'Indy (...). Pero en el inicio del XIX la italianización era ya masiva, y además muy rentable económicamente en la ópera. Rossini, por ejemplo. Entonces ocurre algo nuevo: los judíos acuden a ese mercado de la ópera fácil y rentable. Si durante la historia de la música francesa no hubo judíos, en 1830 aparecen todos de golpe, muy bien pagados y con unas obras destinadas al mercado. “La raza hebraica está dotada por otro lado de serias cualidades, no ha sido nunca creativa en el arte. No se crean que me voy a lanzar a ataques sistemáticos contra los judíos. Reconozco sinceramente que el judío posee un don maravilloso de asimilación que le permite producir sorprendentes imitaciones, pero las cualidades de creación, que, sólo ellas pueden hacer progresar el arte, le faltan totalmente. Esta es la razón de la vertiginosa decadencia que se ha producido en nuestra música francesa desde que la raza israelita hizo su aparición en ella, es por ello que en un folleto difícil de encontrar: ‘El judaísmo en la música’ de 1868, Wagner pudo escribir con toda razón y pruebas que lo apoyaban: ‘el judío sólo puede repetir e imitar, pero no puede crear’”. Traza luego d'Indy una relación de esa aportación hebraica, indica como ellos, compusieron una enorme cantidad de óperas solo para agradar al público burgués que deseaba divertirse y ver espectáculo, sin calidad profunda, cita las 44 óperas de Auber o las 38 de Halevy, y pone como cumbre de este negocio las 82 de Adam de las que dice: “es difícil saber cuál de ellas es más vulgar y más desnuda de todo sentido artístico”. Esta producción se basaba en el rendimiento económico de la época. Y tenemos también la decadencia de la opereta francesa (muy distinta de la alemana) con las miserias de un judío como Offenbach” (p.63).

Vincent d'Indy por otra parte y aunque me hace falta indagar más al respecto, militó en el partido de extrema derecha Acción Francesa¹¹ fundado por el escritor antisemita Charles Maurras quien a su vez fue colaborador del régimen nazi.¹²

¹¹ https://es.m.wikipedia.org/wiki/Vincent_d%27Indy

¹² En enero de 2018 el Ministerio de Cultura francés ha ordenado que se retire el nombre de Maurras “ (...) del Libro de Conmemoraciones Nacionales, un registro que elaboran de forma anual diversos expertos sobre los aniversarios susceptibles de ser celebrados a lo largo del año en el país. La inclusión en la edición de 2018 del nombre de Maurras, por el 150 aniversario de su nacimiento (...), había provocado las protestas de organizaciones oficiales y no gubernamentales que luchan contra el racismo y el antisemitismo en Francia.” https://elpais.com/cultura/2018/01/28/actualidad/1517149437_905414.html.

3.2.6 Algunos aspectos sobre la ideología de Wagner

El asunto antisemítico y racista como antes se había mencionado no solo se puede observar en d'Indy sino también en Wagner -inspiración innegable de Pedrell, Uribe y Valencia- al rechazar de manera tajante a Mendelssohn por su raza judía. Cito las palabras del mismo Wagner sobre su bien conocido ensayo “La música judía en Europa”:

“Todo eso lo vemos muy claramente en las obras de un músico de origen judío a quien la naturaleza había dotado de disposiciones musicales excepcionales. Todo lo que suministro son argumentos para el análisis de nuestra antipatía por la naturaleza judía, todo lo que esta naturaleza presenta en cuanto a contradictorio en sí misma y frente a nosotros, toda su incapacidad al no ser de nuestro suelo, y no poder mezclarse con nosotros en ese suelo, y al no poder cultivar los elementos que encierra, todo eso es lo que produjo un conflicto verdaderamente trágico en la naturaleza, en la vida y en la producción de un artista muerto prematuramente, de Felix Mendelssohn Bartholdy. Ese nos mostró que un judío puede estar dotado del talento específico más hermoso, poseer la educación más perfecta y más amplia, la ambición más elevada y más delicada, sin poder jamás, por medio de todas esas dotes, obtener ni una sola vez que nuestro corazón y nuestra alma se vieran embargados por esa impresión incomparable que esperamos del arte, puesto que sabemos que éste es capaz de eso, porque lo sentimos un número infinito de veces en cuento un héroe de nuestro arte abría la boca, por así decirlo, para hablarnos. Los críticos de profesión que están compenetrados por la misma convicción que nosotros, deben confirmar, puesto que es a ellos a quienes toca hacerlo, por medio de pruebas sacadas de la particularidades de las obras artísticas de Mendelssohn, ese fenómeno que tiene una certeza incuestionable: Se bastará aquí, para explicar nuestro sentimiento general, recordar que no podíamos sentirnos cautivados al oír música de este compositor, si solamente se presentaba a nuestra imaginación, siempre más o menos ávida de distracciones, la exposición, el arreglo, la confusión de los motivos más finos, más hermosos y más artificiales, como en un caleidoscopio con formas y colores en movimiento, pero que nunca fuimos alcanzados en momentos en que esas figuras de estilo deberían haber expresado sentimientos del corazón más íntimos y más profundamente humanos” (Wagner, 1850, p. 9)

3.2.7 ¿Entonces Guillermo Uribe Holguín que?

El racismo o el antisemitismo se puede ver de manera clara en Wagner y d'Indy, pero no de la misma manera en Uribe, sin embargo, con la publicación que hace titulada “La ideal Escuela de Arte, El modelo que debemos seguir” en el volumen número cinco de la Revista del

Conservatorio levanta las sospechas. Allí se publica el discurso inaugural de la Schola Cantorum emitido por Vincent d'Indy (1900. En: Revista del Conservatorio, 1911) allí se lee:

“No nos equivoquemos queridos amigos: no es el provecho lo que debemos buscar en nuestros trabajos de artes; dejemos este negocio a los semitas demasiado numerosos que abundan en la música, desde que está fue susceptible de convertirse en negocio (...). Que la fe, la esperanza y el amor habiten en vosotros; pero de estas tres virtudes la más grande es el amor. Dejémonos, en fin, inflamar por el amor, por el generoso amor de lo bello, sin el cual no hay arte (...)” (p. 68, vol 5).

¿Cabe entonces la sospecha de que Uribe pudiera llegar a ser racista o antisemita? ¿Por qué Uribe cita tanto al antisemita Wagner con su famoso ensayo el judaísmo en Europa en la revista que pretendía cimentar la base pedagógica del Conservatorio de música de Bogotá y no publica sobre las músicas que por aquella época hacían los grandes músicos judíos en Europa también? ¿Era simplemente por defender una música no banal o había un odio racial de por medio?

¿Serán las frases de Uribe contra la música indígena, producto también de este mismo racismo? “(...)nuestra tradición musical debemos buscarla en la madre patria. Allí está el tesoro que nos pertenece por herencia y qué hay quienes se esfuerzan en buscarlo en el caos indígena (...)” (Uribe, 1941, p. 137).

“La música chibcha, que probablemente fue más bien ruido que música, se perdió para siempre (...). Dónde hay un solo texto musical chibcha? Es infantil discutir el punto. La música chibcha que probablemente fue más bien ruido que música se perdió para siempre como se perdieron las riquezas del templo de Sugamuxi. Singular fuera que a estas horas se volviera a descubrir el arte musical chibcha, cuando no se ha descubierto siquiera una sola pieza literaria de ese pueblo. La música floreció siempre en todas partes más tarde que las otras artes: los chibchas no dejaron otra manifestación de arte sino los tunjos rudimentales que todavía se suelen encontrar en los lugares que habitaron esos antiguos moradores del país. ¿De cuándo data entonces nuestra música popular? Indudablemente de los tiempos coloniales. Todos estos aires, que son casi en su totalidad de danza, son probablemente derivaciones y descomposiciones de aires españoles. Acaso algunos tengan un origen africano. En todo caso el valor melódico de estos aires es casi nulo; del armónico no hay ni que hablar; su mérito reside en el ritmo.” (Uribe, 1941, p. 133).

Y aunque de acuerdo con la difícil localización de los elementos indígenas debido a que la colonia los arrasó y extinguió casi en su totalidad, de ninguna manera se podrá estar de acuerdo en que no haya nada propio, que crezcamos congelados sin asimilar unas costumbres y una cultura, y se deba acudir a lo ajeno representado por la allí llamada madre patria para construir nuestra identidad. El asunto es que ya hay una identidad, y desconocerlo para implantar algo ajeno es

fascista. Somos un conglomerado de elementos y hasta que no se respete no se dejará de ejercer violencia.

¿Se puede inferir de esto una labor heroica de Uribe? Obviamente es reconocible, innegable y admirable su talento, su habilidad y disciplina, pero ¿su obra desarrollada en Colombia se constituiría a favor de una multiculturalidad, a favor de una pluralidad y no de una minoría? En definitiva, hoy por hoy a la luz de estos datos la figura de Guillermo Uribe Holguín sigue siendo polémica. En su época fue tachado por algunos de extranjerista y antinacionalista, mientras que otros le atribuían el título de pedagogo y el más grande compositor colombiano. Muestra de ello se puede ver en el siguiente escrito:

“Guillermo Uribe Holguín es considerado como una de las figuras más importantes de la historia de musical del país. Al respecto, Pardo Tovar escribió que la mejor biografía de Uribe era su producción musical y su labor como director de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos. Sin embargo, menospreció su actividad pedagógica, y a los primeros 25 años de historia del Conservatorio apenas si le dedica un párrafo en su historia de la música colombiana. Mientras algunos le han dado el título del más grande compositor nacionalista colombiano, otros, debido a sus planteamientos poco favorables sobre el valor de la tradición folclórica colombiana, lo han definido como antinacionalista, criticándole sus opiniones europeizantes. Todos reconocen su intensa y amplia creación musical, en cambio, minimizan la importancia de su labor pedagógica y divulgadora. La intención de este ensayo ha sido la de vindicar los 25 años de vida que le dedicó Guillermo Uribe Holguín a esta tarea” (Duarte, 1999, p. 53).

3.2.8 La afinidad entre Valencia, Uribe y d’Indy

La pregunta ahora es si los fundamentos de la escuela de Uribe desaparecieron tras su retiro de la dirección del Conservatorio para que puedan ser considerados parte del origen de la violencia que ando rastreando.

Al retiro de Guillermo Uribe Holguín de la dirección del Conservatorio luego de 25 años de haber ejercido ese cargo, aparece en el panorama nacional un personaje opositor de su misma talla para direccionar y liderar los procesos de reforma de la educación musical del Conservatorio. Según Pardo Tovar este personaje llenó los vacíos que dejó el Conservatorio al mando de Uribe y le dio una categoría más profesional e íntegra al plan de estudios (1959). Valencia luego de su llegada de París arremetió contra el Conservatorio prometiendo un nuevo horizonte para la música

de nuestro país¹³. En el texto de Pardo se lee que Valencia entonces impulsaría la música nacional que habían estado muerta durante los 25 años de la dirección de Uribe del Conservatorio. ¿Valencia entonces trazaría un nuevo rumbo para la educación musical del país y más específicamente del Conservatorio aportando al lenguaje musical de la nación y su identidad?

Empecemos por decir que Uribe y Valencia iniciaron su relación con una gran empatía y admiración profesional el uno por el otro. En una de las cartas que Valencia le envía a su madre desde París, Valencia deja ver la alta estima en la que tenía a Uribe y la buena relación que había entre ambos. “Don Guillermo Uribe es muy fino y amable y por lo que veo me aprecia mucho” (Valencia, 1925. En: Gómez, 1991, p.116.)

En la siguiente carta puede verse cómo, y a pesar de los rumores y malos entendidos que deterioraron la relación entre ambos, Valencia honra y reconoce la obra musical y pedagógica de Uribe.

“Las consideraciones que anteceden bastan para definir mi actitud y mi sentir ante toda labor que pretenda defraudar su obra realizada en la dirección del Instituto y en la Orquesta Sinfónica. Quiero hacer constar que nunca he sido sensible a los elogios, menos, si como ha sucedido últimamente, dichos elogios ocultan ataques personales a un amigo dilecto y a un admirado artista. Su amigo afectísimo ANTONINA M. VALENCIA”. (Valencia, 1931. En: Gómez, 1991, p. 274). (5 de noviembre de 1931 carta a Guillermo Uribe Holguín)

La admiración y el respeto entre estos dos personajes era mutuo debido a sus afinidades. Había entre ambos admiración, respeto y una afinidad en cuanto a la visión musical y pedagógica pues ambos habían estudiado en la Schola Cantorum. Uribe, como egresado de la Schola, es el que

¹³ “No llegó Valencia al Conservatorio Nacional en ánimo de obstinado "reformista". Hombre de cultura, sabía que hacer tabla rasa de anteriores experiencias y realizaciones es tarea esencialmente infecunda, porque las soluciones de continuidad destruyen cualquier proceso evolutivo, que a fuer de tal es orgánico y constituye la base misma de una cultura ambiental, que ante todo supone tradición ininterrumpida, pero siempre en trance de rectificación y enriquecimiento. En cambio, llenó lamentables vacíos, remedió injusticias, trató de rectificar inveterados prejuicios y elaboró un plan de estudios integral, coherente y constructivo, que abarcaba todos los grados de la enseñanza musical, desde el infantil hasta el de especialización profesional: el mismo que, más adelante, hizo adoptar en el Conservatorio por él fundado en la ciudad de Cali. Con la presencia del maestro Valencia en la dirección del Conservatorio Nacional se transformó el ambiente del plantel y la mayoría del profesorado, superándose inclusive, comenzó a realizar una labor orgánicamente articulada y supervigilada, que hubiera podido ser fecunda en resultados de no haber sido tan fugaz la gestión directiva del ilustre pianista y compositor, como que se redujo a 18 meses de labores, al cabo de los cuales renunció para consagrarse por completo al instituto por él fundado en su ciudad natal” (Tovar, s.f. En: revista musical Chilena, s.f. ,p. 52 cap. 2)

le recomienda a Valencia estudiar en ese lugar, y es allí donde éste consolidaría su perspectiva sobre la manera correcta de hacer la música¹⁴.

En esta escuela Valencia se formaría una visión igual con la que Uribe había sido formado. Hay que resaltar que este centro no sólo fue creado con el propósito de formar músicos sino hacer una contraposición ideológica al Conservatorio de París, sembrando una fuerte posición ideológica en los estudiantes que pasaban por allí, formando una especie de iluminados que supieran distinguir la verdadera belleza.¹⁵ Centro que pretendía volver al pasado, estudiar los orígenes de la música llamada “universal”¹⁶ para poder construir el futuro. Este lema, como se había mencionado anteriormente, de volver al pasado, a lo antiguo, no solo sería la consigna del fundador de la Schola Cantorum, Vincent d’Indy sino que también lo sería para Uribe y Valencia.

Por otra parte, y reforzando la idea de la afinidad entre Valencia y Uribe puede pensarse también en el momento y la reacción que tuvo Valencia al conocer a d’Indy. De la misma manera en que Uribe sintió afinidad y admiración desde el primer momento por d’Indy, le pasó a Valencia.

“La afinidad entre d’Indy y Valencia fue muy estrecha, ambos compartían los mismos principios ideológicos. “Valencia, como d’Indy, tenía una sólida formación moral y religiosa forjada en los principios de un acendrado catolicismo; como d’Indy, sentía una pasión desbordante por la obra de Wagner, como d’Indy, alentaba en él un vibrante patriotismo” (Gómez, 1991, p. 64).

Valencia le escribe a su padre sobre el maestro d’Indy, luego del examen de admisión en la Schola:

¹⁴ El gobierno de Pedro Nel Ospina le adjudica una beca para que Valencia adelantara sus estudios en el extranjero e “Inmediatamente se movió cielo y tierra para encontrar la persona más idónea que pudiera asesorar en este asunto. Por fin la lección recabó en el compositor y violinista Guillermo Uribe Holguín, director del Conservatorio Nacional, que conocía los ambientes musicales norteamericanos y europeo y podía en tal virtud emitir un juicio absolutamente justo y garantizado” (Gómez, 1991, p. 40). “¿Por qué no piensa en entrar a la Schola Cantorum? Es allí donde podría usted conocer los verdaderos principios del arte serio. Yo tendría mucho gusto en recomendarle. De modo que, si le inclina lo que le aconsejo, escíbame y le mandaré en seguida una carta de introducción” (Uribe, 1923. En: Gómez 1991, p. 42). Carta a Valencia, Bogotá, 7 de julio de

“Mi querido Valencia, estoy en el colmo de las ocupaciones. Por esto, perdóneme que no le escriba sino muy corto. Le incluyo la carta de recomendación para el Secretario de la Schola. Creo que allá quedará usted a maravilla... En la Schola encontrará todavía muchos condiscípulos míos. Diga que somos del mismo país, y si le conviene, que estuvo en este Conservatorio. De seguro que lo atenderán (...)” (Uribe, 1923. En: Gómez 1991, p. 42). (Carta a Valencia, Bogotá, 2 de agosto)

¹⁵ “Su escuela (la escuela de d’Indy) formaba algo así como misioneros iluminados, llenos de fervor, que despreciaban la gloria y los bienes terrenales; no como el Conservatorio, que formaba sólo virtuosos o mercaderes de música (...)” (Gómez, 1991, p. 62).

¹⁶ Estos personajes quisieron plantear que la música era una e indivisible, universal y que solo había una manera de hacerla.

“Es el viejo más simpático, tiene en su rostro el sello de la bondad personificada y su sonrisa es tan dulce, que, al verle por primera vez, da la impresión de que él no es el egregio maestro que tiene al mundo musical pendiente de sus labios, sino un compañero de estudios, un camarada, un verdadero padre espiritual. Si al verle me parecía que eras tú mismo el que estaba sentado sobre esa tarima. (...) ya puede decirse que soy alumno del gran d’Indy”. (Valencia, 1923. En: Gómez, 1991, p. 52)

Unos días después de este primer encuentro Valencia constata su empatía con dicho maestro. Hablando a su padre dice Valencia (1923. En: Gómez, 1991) “Sin duda alguna yo ocuparé puesto preferente en su corazón, pues, por una rara coincidencia tenemos los mismos sentimientos y la misma formación moral” (p.60).

En un homenaje a d’Indy -en la época en que ya se devolvía Valencia a Colombia- que le hacía Armand Godoy donde asistieron personalidades como Manuel de Falla, Ida Rubinstein, André Gide, Alfred Cortot, Ravel, Marcel Pagnol, d’Indy le dijo a Valencia lo siguiente:

“Usted que es continuador de mi sensibilidad, usted que ha captado la cultura musical latina como pocos y que posee una de las técnicas más extraordinarias que he conocido en muchos años: usted lleva por mil títulos de su inteligencia y de sus capacidades musicales el encargo de revelar ante el escogido grupo que se congrega esta noche la continuación de mi obra en usted, para comprender lo que usted vale como personalidad, como auténtica expresión afirmativa de la inteligencia que se deja guiar sin estropear con influencias extrañas el acopio riquísimo de su individualidad” (Gómez, 1991, p. 212).

Aparte de la afinidad con d’Indy, en Valencia también se hace evidente el asunto de la discriminación racial. Indignado Valencia por el servicio militar que prestaría su hermano Julio, escribe a su madre:

“Esa son estupideces de nuestras democracias criollas (...) es una verdadera calamidad la ley de que fue autor nuestro General Uribe. Yo confío en que todas las diligencias que han hecho cerca del Ministerio de Guerra tengan buen resultado, para ver a nuestro Julio libre de esa servidumbre inútil. El que es todo bondad, dulzura y buen juicio no es ni mucho menos el individuo para ir a codearse con tanto negro chuchiento y analfabeta” (Valencia, 1925. En: Gómez 1991, p. 48).

¿Las siguientes frases no levantarían la sospecha también de un racismo con el cual Valencia fundó escuela en Colombia?

“A mi llegada podríamos organizar un buen conservatorio que sería el semillero de verdaderos artistas que hablen al mundo civilizado de la suprema espiritualidad de la raza colombiana (...) prepararía a la juventud para el Bien y los buenos sentimientos, que son fruto directo del Arte” (Valencia, 1926. En: Gómez, 1991, p. 64 Carta a la madre)

¿Pensar en la suprema espiritualidad de la raza colombiana tendría también implicaciones racistas? Dice Valencia (1925. En: Gómez 1991) en unas de sus cartas: “No hay más seres que los que crean. Los demás son sombras que flotan sobre la tierra, extraños a la vida (...)” (p. 78). (24 de enero de 1925, carta al padre)

Vuelvo a mencionar que crear, en este contexto, implica hacerlo a la manera en que él y su escuela lo creían correcto, aquí no se refiere a cualquier expresión creativa. Es importante tener en cuenta que la creación según esta escuela pertenece también a una raza específica. Cuando d’Indy o Wagner que eran sus Dioses y modelos se referían al acto de crear señalaban que por ejemplo la raza judía por su naturaleza estaba imposibilitada de crear y solo podía imitar. Valencia (1925. En: Gómez, 1991) continúa diciendo:

“¡Que divina alegría la de ser artista! A veces me siento un hombre superior: la comprensión de la Belleza me induce a ello. Afortunadamente la naturaleza me dotó para saber escoger mis amigos. Como todos son artistas y grandes artistas, en sus corazones no tienen cabida los bajos sentimientos que envilecen al hombre” (p.116) (carta a la madre. “Les Eolides” , Gazeran (lugar) , 6 de agosto de 1925)

El siguiente ejemplo hace alusión a los resultados del examen de composición en el que participó Valencia. Allí Valencia (1926. En: Gómez 1991) implícitamente le señala a su madre que la raza judía es causante de no poder componer bien.

“(...) desde luego que el último lugar, conociendo los gustos conservadores del profesor, debía tocarle al alumno Richtman, que presentó una Sonata para dos violines, sin tonalidad... esta particularidad y el apellido del estudiante, que nos hace alentar la sospecha de un origen judío, lo explica todo ¡Raison de plus!” (p. 140) (Carta a la Madre París 28 de junio de 1926).

Después de todas estas pruebas que muestran un espíritu común entre Valencia, Uribe, d’Indy y Pedrell sería difícil separarlos. Los desacuerdos existentes entre Uribe y Valencia correspondieron más que todo a fuerzas externas a ellos y no a sus planteamientos musicales o pedagógicos (Gómez, 1991). Vale la pena recordar que Valencia durante el tiempo que fue inspector de estudios musicales en el Conservatorio, tras su llegada de París, valoró la labor que Uribe había desarrollado en el plantel y no emitió mayor crítica (Gómez, 1991). La admiración y el respeto entre estos dos personajes eran evidentes. El enfrentamiento entre estos surge después, cuando intereses políticos y sociales se inmiscuyeron en su relación (Gómez, 1991).

3.2.9 Una convicción común entre los personajes Pedrell, d'Indy, Uribe y Valencia.

Pedrell, d'Indy, Uribe y Valencia los caracteriza una fuerte convicción. Todos ellos se declaran mártires porque voluntariamente deciden luchar contra unas corrientes liberales y modernistas del quehacer musical que según ellos concebían la música de una manera más ligera y efímera. Ellos a simple vista decidieron luchar por mantener una práctica musical conservadora sin que ello necesariamente les implicara un beneficio económico o un reconocimiento.

Esta es la última carta que recibe Uribe de Pedrell (1919 ANEXO 4) con la que se concluye su larga relación epistolar. En ella se sintetiza de alguna manera el sentimiento del mártir que embargó a estos músicos. Se respira durante toda la carta la desazón de la guerra perdida, de toda una vida de trabajo que no fue valorada:

18 - XI- 19

“Querido amigo Guillermo: yo no sé si en serio o en broma "todo tiempo pasado fue mejor o peor" pero sé que puedo asegurar que el actual es (...) de perros rabiosos. Pesa sobre toda la humanidad un afán de allegar dinero a todo trance, sin conciencia ni pudor, que no se sabe que nos conducirá ¿a rectificar la moral social? ¿a rebelarse contra el pudor y el honor y todos esos cachivaches de antaño? De todos los contemporáneos a nosotros los soñadores, los artistas, nos ha tocado la época presente de fatuidad que quiere pasarse sin carta que ya no regenere a la sociedad incrédula y nada soñadora de hoy. Usted ha visto claro lo que acontece en Europa, ha enfardelado su capital artística y se dispone a abandonar eso. ¡Dichoso usted que podrá vivir con Lucia y sus hijitos en medio de bosques primitivos y en plena natura! En tanto yo me quedo aquí cayendo sobre mis espaldas, el peso horroroso de toda mi producción, la mejor (inaudita) porque los míos no la quieren, y como usted voy a tentar a Inglaterra y a Norte América si la quieren. (...), con el peso a costas de mis 78 abriles unos discípulos míos que han puesto todo el capital necesario, van a crear una escuela (...) en homenaje a mis enseñanzas, el único honor positivo que he recibido en toda mi vida, ahora, ahora cuando toda Europa se mofa del arte, de los artistas, y de todo lo que no da dinero. ¡Qué será de esta última aventura de mi vida! No me deje cuando vuelva a Colón bien sin el consuelo de su grata comunicación, sin el consuelo de sus cartas íntimas. Uno a otro podremos consolarnos. Yo se lo encargó a Lucía como madre ideal de sus hijos y compañera más ideal si cabe de su vida, por lo cual debe velar, sosteniendo la idealidad de usted para que halla en el de usted estímulos para que no se extinga la mía”.

No por casualidad el mismo ánimo respiran Uribe y Valencia al final de sus días. Rechazando la vida de éxitos rotundos en París, estos dos, como mártires se entregaron a lo que

denominarían fe, esperanza y amor, a la obra de civilización, a la educación de un país y al progreso de la llamada buena música. Estos personajes tampoco recibieron el reconocimiento que habrían esperado incluso ambos fueron expulsados de los conservatorios que fundaron. El amor a la patria y sus convicciones los impulsaron, ellos decidieron luchar por algo que va más allá de un reconocimiento externo que los mantenía con una voluntad inquebrantable. Con el eslogan fe, esperanza y amor¹⁷ se mantuvieron firmes. Para ellos era más una misión espiritual, una misión que había sido encomendada por el mismo Dios y que traería sus frutos para la eternidad.

A continuación, por ejemplo, se evidencia el pensamiento de Valencia (1928. En: Gómez 1991), en una carta hecha por él, en cuanto a la relación entre Dios y el buen arte. Esto lo escribe Valencia al recibir un presente de su maestro d'Indy al terminar su examen para obtener el grado de concertista, que por cierto no era frecuentemente entregado en la Schola.

La emoción que experimenté jamás la he olvidado. Verdaderamente era demasiado para mí. En seguida (...) he hecho mi profesión de fe artística religiosa. En adelante me consagro por entero al buen Dios y al Arte verdadero y sincero que tú me pusiste en el camino de las Alegrías de la Fe, de la Esperanza y del Amor” (p. 145).

En este otro fragmento de una carta que le escribe Valencia (1927. En: Gómez 1991) a su madre se hace manifiesto este mismo asunto: “La Sonata de Frank (...) ha dignificado mi pensamiento ¡que poderoso creador! Tan solo los malos espíritus podrán resistir a la soberana bondad que ella emana. Papá Frank¹⁸ fue un semi Dios” (Diario del 7 de enero de, reproducido en carta a la madre, Paris 1927).

En la Revista del Conservatorio Uribe (1911) publica un texto de Wagner (s.f) que refuerza la idea entre la buena música y Dios. Es interesante aquí como de una manera un poco sarcástica sale a la luz el pensamiento: la salvación depende del hacer un determinado canon musical.

“Creo en Dios, en Mozart y en Beethoven; creo en sus discípulos y en sus apóstoles... creo en la santidad del espíritu y en la verdad del arte uno e indivisible ... creo que este arte es de origen divino y que vive en el corazón de todos los hombres iluminados por la luz celeste; creo que después de haber gustado las sublimes delicias de este gran arte, fatalmente y para siempre tendrá uno que

¹⁷ Estas palabras las toma d'Indy del “Preludio de Parsifal (Wagner), fe, esperanza y amor como base filosófica de su estética y de sus enseñanzas y lo esgrimía con persistencia ante sus discípulos” Razón seguramente por la cual Uribe y Valencia también las usan. Este lema también es rastreable en 1 Corintios 13:13 “Y ahora permanecen la fe, la esperanza y el amor, estos tres; pero el mayor de ellos es el amor” (Gómez,1991, p. 61).

¹⁸ Cesar Frank era considerado como el padre de esta escuela, debido a ello se referían siempre a él como “papá Frank”

amarlo, no podrá renunciar a él; creo que cualquiera por medio de él, puede llegar a la beatitud. Creo en un juicio finalmente en que serán condenados a penas terribles todos aquellos quienes, en este mundo hayan osado traficar con el sublime y casto arte, todos los que lo hayan mancillado y degradado por la bajeza de sus sentimientos, por su vil codicia de goces materiales. Creo que, en revancha, los discípulos fieles del gran arte serán glorificados, y que, envueltos en un celeste tejido de rayos de luz de perfumes, de acordes melodiosos volverán a perderse por la eternidad en el seno de la divina fuente de toda armonía.”¹⁹ (P. 88, vol 6).

En el volumen número 2 en La Revista del Conservatorio (1911), escribe A. M. M (s.f.): “Todo arte tiene un origen religioso (...) la iglesia ha sido siempre madre de las artes” (p. 17).

En el volumen 5 de la Revista del Conservatorio (1911) se cita el discurso inaugural de la Schola dicho por d’Indy (1900), allí se lee:

“Que el cielo nos preserve de los artistas a medias, como de los sabios a medias; más les valiera , a ellos (...) y al arte , que no hubieran jamás nacido!” (p. 67) (...) Sí, amigos : tengamos fe en Dios, fe en la supremacía de lo bello, fe en el arte porque es necesario ante todo creer fielmente en la obra que uno interpreta, para que esta sea durable o dignamente prestada” (p. 71).

En el volumen número 5 la Revista del Conservatorio (1911) se cita un texto de Blanche Selva (1910), estudiante también de d’Indy, relacionado también a este tema.

“Dios sólo es la vida, y no hay vida sino en Dios. Obedeciendo sus leyes y en la medida de nuestra obediencia, nos unimos a Él y Él nos comunica su vida. Si rehusamos la obediencia rehusamos la

¹⁹ Coincidencia o no, es la misma imagen que encuentro en el lugar actual en el que trabajo. El cuadro de Wagner a la diestra de la imagen católica de la Virgen junto a otros compositores alemanes de esta misma corriente entre los cuales está también Cesar Frank, el padre de la Schola Cantorum, son los que adornan el salón desde que este fue edificado hace ya 18 años. ¿Quisiera alguien tener los cuadros de estos personajes en un lugar tan prominente del salón si conociera el discurso de los personajes que allí figuraban? En una bitácora que realicé dejé consignado lo siguiente: “10 de agosto. La limpieza del salón y la selección de los materiales (...) Quito los vestigios de lo que se hacía en el salón de música, quedan las pruebas de una visión tradicional de la enseñanza de la música. Quito del salón los afiches con el nombre de las notas en el pentagrama. Guardo los instrumentos todos ellos etiquetados con papeles de colores sobre sus notas, papeles que en apariencia tienen como función facilitar la lectura de la partitura. Guardo los retratos de los compositores alemanes en su mayoría entre los cuales me llama la atención encontrar a Beethoven, Wagner y Bach , personajes emblemáticos y muy representativos del canon junto a la imagen católica de la virgen. Al quitar los cuadros y la imagen católica queda la sombra de estos en la pared, al parecer la pared y ellos se alienaban como un solo material pues por casi dos décadas no se movían; los cuadros y la imagen estaban allí desde que el salón fue construido, desde que el preescolar existe y se adherían a la pared como si hicieran parte también de la estructura de la misma.

El que los puso allí fue un religioso católico pues en sus inicios la educación allí estuvo a cargo de esta comunidad (...) Las paredes y los salones de los demás profesores , se han modificado , y se ha innovado por lo menos en la forma y presentación de los salones (...) el salón de música ha permanecido igual, ni una sola puntilla se ha movido de este salón (...).”

unidad, sin la unidad no podemos recibir la vida que por nosotros mismos no poseemos. La obediencia es, pues la ley vital” (p 75).

3.2.10 ¿A qué clase de Dios se refieren?

Pero, ¿qué clase de amor o Dios puede ser este que destruye, que discrimina y niega al que es diferente? Un Dios que contemple ira, destrucción y violencia para llegar a lo bueno. Un Dios que dice, como dijo Uribe (1911. En: Revista del Conservatorio, 1911), “Hay que sanear el terreno y matar el microbio; de otro modo la lucha será muy larga, aunque jamás estéril(...)” (p.34, vol 3). No en vano la encíclica de Pío X (1903), base fundamental de la Schola Cantorum, retoma esta imagen de un Dios violento que limpia lo impuro. “Y en vano será esperar que para tal fin descienda copiosa sobre nosotros la bendición del cielo, si nuestro obsequio al Altísimo no asciende en olor de suavidad; antes bien, pone en la mano del Señor el látigo con que el Salvador del mundo arrojó del templo a sus indignos profanadores”. Aquí se está refiriendo Pío X (1903) a la mala música que se toca en las iglesias, que debe ser erradicada.

Aunque este sea un tema periférico no puedo no hacer una cierta puntualidad al respecto; señalar la diferencia entre el uso espiritual de ciertas imágenes y frases extraídas de un texto como la biblia y el uso político que se hace de las mismas²⁰. Los personajes principales que se han citado en el presente trabajo han hecho un uso político del lema “la fe, la esperanza y el amor” que tiene su raíz en el texto bíblico de la primera carta de Pablo a los corintios, capítulo 13 verso 13 que difiere absolutamente del sentido espiritual del mismo. El uso político del lema ha justificado la imposición de un modelo musical que se cree salvador trayendo consigo discriminación, racismo,

²⁰ En la clase de taller del 24 de marzo de 2018 de la Maestría en Educación Artística, en un diálogo que sostuve con el profesor Miguel Hurtas el dijo sobre este asunto “Este es un tema que particularmente me parece importante. Como dice Benjamín hoy en día la teología es una vieja fea y deforme, hay que ponerla debajo de la mesa para que no se vea; es la historia que cuenta con el autómatas que juega ajedrez pero dice “el que tenga a su lado la teología ganará la partida”, y está hablando de el materialista histórico. Digamos no es un discurso religioso, es un discurso más bien basado en Marx. Los temas teológicos son muy importantes sobre todo por esto, me parece es necesario hacer una diferencia entre lo que puede ser la discusión, la reflexión teológica y el uso político que se hace o que se puede hacer de imágenes figuras o conceptos que me parece Alexander trae un excelente ejemplo que incluso se menciona a Uribe Holguín. A mí el tema me interesó por alguna razón, pero fundamentalmente porque encontraba la recurrencia de la imagen de la Cruz y la espada en elementos de la cultura colombiana a partir del siglo XIX. Ya Urdaneta decía “Colón desembarcó con el hierro, con el símbolo de la fuerza, ósea la espada, la armadura y la cruz como signo de esperanza” y uno encuentra que es una figura que se repite mucho. En la época de Uribe Holguín es algo que vuelve. Esta idea de que la espada tiene forma de cruz, ósea los dos imágenes están inscritas y eso es un concepto histórico, digamos una imagen que históricamente tiene un uso muy fuerte. Y no se si será necesario aclarar, es un tema o son unos temas que yo respeto mucho...me interesa mucho esta dicotomía entre una búsqueda espiritual y el uso político que hacemos los seres humanos, estas relaciones entre el poder espiritual y el poder material es una cosa que (...) en algún punto atraviesa todas las preguntas que uno se hace como artista, como profesor (...)”.

violencia, negación del otro, etc., más en el sentido espiritual este pasaje bíblico implica dar la vida por el otro, no quitársela. El mismo Cristo por ejemplo -del cual se habla en el mismo texto bíblico al que estos personajes se refieren- le dio un significado totalmente diferente al amor; Él no se impuso, antes como un cordero fue llevado al matadero por amor desinteresado por la humanidad, el amor de Cristo jamás implicó violencia según es descrito en el texto bíblico. Así por ejemplo se narra en el pasaje cuando van a arrestar a Jesús para posteriormente crucificarlo:

“Y Jesús le dijo: Amigo, ¿a qué vienes? Entonces se acercaron y echaron mano a Jesús, y le prendieron. Pero uno de los que estaban con Jesús, extendiendo la mano, sacó su espada, e hiriendo a un siervo del sumo sacerdote, le quitó la oreja. Entonces Jesús le dijo: Vuelve tu espada a su lugar; porque todos los que tomen espada, a espada perecerán ¿Acaso piensas que no puedo ahora orar a mi Padre, y que él no me daría más de doce legiones de ángeles?” (Mt 26:50-53 RVR1960S).

En otro evangelio complementa diciendo este mismo acontecimiento:

“Viendo los que estaban con él lo que había de acontecer, le dijeron: Señor, ¿heriremos a espada? Y uno de ellos hirió a un siervo del sumo sacerdote, y le cortó la oreja derecha. Entonces respondiendo Jesús, dijo: Basta ya; dejad. Y tocando su oreja, le sanó. Y Jesús dijo a los principales sacerdotes, a los jefes de la guardia del templo y a los ancianos, que habían venido contra él: ¿Cómo contra un ladrón habéis salido con espadas y palos?” (Lc 22:49-52).

Por amor, cómo está en el pasaje, se entregó a la humanidad para salvarla, no trayendo una legión de ángeles que lo defendiera, ni imponiendo a la fuerza su reino, más bien se entregó, entregó su vida e incluso sanó la oreja del que lo venía a crucificar. El vino a dar vida al mundo y no a matar hurtar y destruir como ha sucedido a algunos a quienes como pretexto han usado su palabra para justificar dichos males.

Uno de los orígenes de esta clase de amor que destruye, que discrimina y que niega al que es diferente, en nombre de Dios podría más bien asociarse al emperador romano Constantino, el cual evidentemente hace uso político de algunas ideas cristianas pero que dista grandemente del sentido espiritual de las mismas. Se rastrea más bien la falsedad de esta clase de amor y religión en la persona de Constantino.

“El día anterior a la batalla del Puente Milviano, Constantino oró a su dios-solar y se nos dice que apareció una cruz sobre el sol al poniente con la inscripción In hoc signo vinces, que significa “Con este signo vencerás”. Al día siguiente, Constantino salió a la batalla tras un estandarte de la cruz. Venció en la batalla y profesó convertirse. Naturalmente, tan “aparente” victoria para la cristiandad (...). El imperio Romano (del cual Constantino era el líder) había sido llamado Bestia

en las Escrituras... Esta cuarta bestia, el Imperio romano, era tan horrible a los ojos de Dios, que no tenía comparación con ninguna bestia terrenal (Daniel 7:1-8). Al considerar la maldad de esta bestia romana ante los ojos de Dios ¿debemos suponer que el Señor Jesús se hizo líder de este sistema bestial? ¿Daría Jesús una visión a un emperador corrupto y lo enviaría a pelear como representante? ¿dijo Jesús una vez a sus discípulos que fueran a matar a otras gentes bajo el emblema de la cruz y en su nombre? Aunque este hombre tuvo mucho que ver en el estableciendo de ciertas doctrinas y costumbres dentro de la Iglesia como organización, los hechos revelan claramente que no se convirtió realmente en el sentido bíblico. Los historiadores admiten que la conversión de Constantino fue de conveniencia. La más clara indicación de que su conversión no fue genuina, puede notarse en el hecho de que después de la supuesta conversión, cometió varios asesinatos, ¡incluso el de su esposa e hijo! De acuerdo con las Escrituras, “ningún homicida tiene vida eterna” (1 Jn 3:15. En: Woodrow (s.f), p. 87 - 89)”.

¿Qué implica decir yo tengo la palabra de Dios? ¿Dios quiere que se haga de determinada manera? O como lo dicen los autores que he venido mencionando ¿Dios quiere que se haga determinado tipo de música?

Son aberrantes los hechos alrededor de quienes proceden así. El no diálogo y la violencia surgen de allí. Uribe y Valencia quienes fundaron escuela de música en la primera mitad del siglo XX impusieron en Colombia un modelo y una pedagogía donde obraban supuestamente en nombre de Dios, no en vano todos ellos se reúnen bajo la sombra de Wagner mientras pareciera que al unísono rezaran su oración:

“Creo en Dios, en Mozart y en Beethoven; creo en sus discípulos y en sus apóstoles... creo en la santidad del espíritu y en la verdad del arte uno e indivisible (...) Creo en un juicio finalmente en que serán condenados a penas terribles todos aquellos quienes, en este mundo hayan osado traficar con el sublime y casto arte, todos los que lo hayan mancillado y degradado por la bajeza de sus sentimientos, por su vil codicia de goces materiales. Creo que, en revancha, los discípulos fieles del gran arte serán glorificados, y que, envueltos en un celeste tejido de rayos de luz de perfumes, de acordes melodiosos volverán a perderse por la eternidad en el seno de la divina fuente de toda armonía.” (Wagner, s.f .En: Revista del Conservatorio, 1911, p. 88, vol 6).

¿Si ellos seguían a Dios sería al que enseñó esto?

“Si alguno dice: Yo amo a Dios, y aborrece a su hermano, es mentiroso. Pues el que no ama a su hermano a quien ha visto, ¿cómo puede amar a Dios a quien no ha visto? Y nosotros tenemos este mandamiento de él: El que ama a Dios, ame también a su hermano.” (1 Jn 4:20-21).

“No juzguéis, para que no seáis juzgados. Porque con el juicio con que juzgáis, seréis juzgados, y con la medida con que medís, os será medido. ¿Y por qué miras la paja que está en el ojo de tu hermano, y no echas de ver la viga que está en tu propio ojo? ¿O cómo dirás a tu hermano: Déjame sacar la paja de tu ojo, y he aquí la viga en el ojo tuyo? ¡Hipócrita! saca primero la viga de tu propio ojo, y entonces verás bien para sacar la paja del ojo de tu hermano” (Mt 7:1-5).

3.2.11 Conclusión

No se enfoca la mirada sobre lo que nos toca sino sobre una práctica ajena por la imposición de un canon, se impone un canon porque se cree con la autoridad de hacerlo, se cree tener la autoridad de imponer el canon porque se cree tener la verdad absoluta, el saber universal que necesita todo hombre, se cree tener la verdad absoluta porque se cree tener a Dios de parte, con su absoluta verdad e incuestionable palabra que debe acatar el hombre bajo cualquier condición.

Las supuestas verdades absolutas que fundamentan su canon son corruptas pues se imponen y generan violencia. Validar o normalizar la violencia al imponer una verdad supuestamente absoluta termina siendo una corrupción. Imponer un canon artístico es corrupto puesto que la violencia no hace parte de la verdad no corrupta. No hay verdad sin corrupción cuando se anula al otro. Violencia y desprecio por el otro es corrupción, es cuando se anula la particularidad del otro para imponer algo ajeno a él.

La denuncia es: ¡hay verdades corruptas, hay quienes usando violencia corrompen la verdad, hay quienes por una ciega complacencia del yo han cauterizado su conciencia y oprimido al otro, hay quienes usando a Dios como pretexto han aplastado a los demás, hay a quienes a lo malo llaman bueno y viceversa! La violencia es reprochable producto de un egoísmo y de una verdad pervertida". Hay quienes embriagados por su egoísmo han perdido la capacidad de percibir este destello de la verdad y ahora tienen un arte pervertido, una pedagogía pervertida.

4. Propuesta pedagógica

El proceso ideal es aquel en qué hay una yuxtaposición de presencias donde ninguna opaca a otra y todas interactúan en lo social y cotidiano afectándose mutuamente. El conocimiento surge de manera espontánea en estos casos, con libertad. El mensaje que se impone y que anula al otro se torna corrupto, la verdad de esta clase de discursos se torna corrupta puesto que la verdad no denigra ni margina, sino que yuxtapone las presencias.

La no violencia es aquella que permite a los sujetos yuxtaponerse, convivir en un mismo espacio en el que unos a otros se afectan para enriquecerse. Lo ajeno impuesto, lo que “debe ser”, como lo exponía en la primera parte de este trabajo, se convierte en algo contraproducente y violento, pero la yuxtaposición de elementos diferentes redundará en riqueza.

“Juan estuvo siempre cantando con su amigo Pedro el guitarrista y sus otros amigos a la misma hora y en el mismo lugar. Todos eran un grupo inseparable, vivían muchas cosas buenas y malas. Un día Juan se animó a acompañar a Pedro con la guitarra, aunque no sabía tocarla. Al comienzo desentonaba Juan un montón, pero a nadie parecía importarle. De manera muy suave trataba de seguir las canciones con la guitarra. Poco a poco Juan fue tocando mejor hasta llegar a hacer unos dúos magníficos con Pedro.

El canto del ruiseñor, aunque pequeño estremece la inmensidad. Recorriendo, impulsado con el ánimo natural de vivir, saltando de una rama a otra, con la libertad que le dan sus alas, así aprende a integrarse en la mecánica del mundo, sus ancestros adelante entrelazados con los más pequeños en una armonía perfecta. ¿Cómo aprendió el retoño de ruiseñor? No se dio cuenta de ello, en la misma cotidianidad aprendió todo lo necesario para vivir. La vida misma le fue mostrando lo que debía hacer, nadie le impuso desde la no cotidianidad o entorno lo que debería hacer (Suzuki, 1963).”

21

4.1 Concierto asado

A continuación, compartiré algunas reflexiones del ejercicio realizado durante el primer semestre de maestría en la clase de Taller I, en el cual se pretende apuntar en la misma dirección

²¹ Este texto hace parte de un escrito del autor de este trabajo en el segundo semestre de la Maestría en Educación Artística para la materia de Seminario II.

de la propuesta que se está haciendo. En el ejercicio propuse a las familias de mis estudiantes que nos encontráramos un domingo para compartir, para tocar piano y para almorzar.

Transcripción de un fragmento de una reflexión hecha por unos padres de familia de unos estudiantes en medio de una conversación el mismo día del mencionado encuentro.

Padre A: También creo que tú como profesor al tener esa pasión o esa mística que tú tienes es de lo que los niños se agarran para tener esa mística que ellos tienen (...) entonces... tú no puedes crear una pasión si tú no tienes la pasión ... que los niños realmente llegan, y llegan muy puntuales siempre a las clases, yo los veo como muy puntuales y sobre todo cuando no llegan puntuales llegan estresados ... Pero todo eso lo crea la mística que tiene el profesor (...) Padre B: Yo creo que nosotros no hubiéramos seguido en piano si hubiéramos..., porque tuvimos un inconveniente con lo mismo. La docente no tuvo la mística con Isabela, ella no quería ir entonces decía “yo no quiero ir”, “yo no quiero entrar” entonces en parte yo digo bueno, pues el tema no es ella, el tema era que la docente no le generaba esa confianza. Cuando llegamos a Alex, cambió completamente, ósea cambió del cielo a la tierra, ya nos decía, “yo quiero ir, yo quiero ir, yo quiero ir, yo quiero ir...”, y en parte pues obviamente fue parte por eso ... Yo: Yo le atribuyo eso mucho a ..., es que en el conservatorio, para que entendamos todos , en el conservatorio está la clase individual y la clase grupal , entonces ellos estaban con la clase grupal mía y la clase individual con la otra profesora, entonces la dinámica que se formó en la clase grupal fue muy poderosa²², por este mismo tipo de actividades sociales²³ , no simplemente pensar que la música es algo que se hace en un cuarto, sino que es algo para compartir. Entonces Isa llegó a la clase de piano con el mismo espíritu, entonces no fue que tampoco que yo haya hecho una maravilla, sino que se generó un espacio que fue también base. Entonces claro ella también llegó a mi clase individual con la misma actitud y “yo quiero”, entonces eso fue también algo muy importante... Padre B: Sí, sí, y en parte, lo que tú dices es muy cierto, yo creo que esto²⁴ ayuda, yo creo que todos estos espacios son los que hacen que , como que pongamos un poquito más de refuerzo en el tema de aprender, además también nosotros tenemos que, yo creo que la educación parte también de nosotros como papás (...) no todo lo sabemos, no todo ya está creado para nosotros, todos los días nos ha tocado aprender. Digamos a mí me ha tocado, yo he llevado mucho tiempo por fuera de Bogotá, yo veía pues a mi hija solamente los sábados y los domingos, entonces era algo súper complejo porque yo llegaba y pues yo no

²² Aquí se hace referencia al buen ambiente de la clase grupal, donde todos querían participar y se encontraban animados para hacer las diferentes actividades.

²³ Se está haciendo referencia a la actividad en la que se encontraban todos en ese momento de almorzar y tocar piano.

²⁴ Aquí el papá se refiere a la actividad de encontrarse para compartir, tocar piano y almorzar.

entendía que era Cucú, que era Estrellita²⁵... entonces para mí la de Cucú la de Estrellita la de Amigos franceses , y así sucesivamente era pues mi esposa ...y yo cuando llegaba las acompañaba a la clase y pues yo no le veía ninguna importancia de que en verdad tiene. Cuando volví acá a Bogotá, yo dije “no, me voy a meter ahora en el tema” y hemos avanzado muchísimo, Isabela ha avanzado a pasos agigantados yo veo que la transformación ha sido porque todos estamos interesados en el mismo tema, y todos estamos aportando algo , ...”

En la escuela de Holguín y ellos no se planteó de manera clara el rol de la familia en el proceso de formación. Pienso que una manera muy efectiva de que a los niños no se les imponga una manera de hacer es empezar con los padres para que los niños pequeños de manera voluntaria se familiaricen con la música, de manera que la cotidianidad les sirva como insumo. Lo que no se quiere de ninguna manera es imponer desde lo que es ajeno a los niños. Desde mi experiencia y las reflexiones que he hecho hasta el momento encuentro que los niños disfrutaban aquello que está inmerso en su cotidianidad. Algunos papás me cuentan por ejemplo que los niños que nacieron ya cuando el ambiente musical se había instalado en la casa, en la medida en que van creciendo, van aproximándose a la música de manera espontánea. En ese orden de ideas, por ejemplo, yo he visto como los hermanos menores que inician el proceso musical que también fue abordado por sus hermanos mayores, por lo general son los que de manera más espontánea y feliz se acercan a la música puesto que cuentan con todo el trabajo que ha venido construyendo la familia en cuanto a la construcción de un ambiente musical.

“(...) entonces en parte yo digo bueno, pues el tema no es ella, el tema era que la docente no le generaba esa confianza (...)”.

“(...) no simplemente pensar que la música es algo que se hace en un cuarto, sino que es algo para compartir (...)”.

“(...) yo veo que la transformación ha sido porque todos estamos interesados en el mismo tema, y todos estamos aportando algo (...)”.

A la pregunta ¿qué aspectos de la actividad del asado y el concierto del domingo le parecieron las más relevantes? Algunos papás respondieron:

²⁵ Estas son canciones que se trabajan en clase.

“Buenos días Alexander de acuerdo con el trabajo que realizamos el domingo dentro de las cosas más significativas lo que nos gustó es que se humanizó el proceso se dio la posibilidad de reconocer a los papás que siempre están detrás de sus hijos acompañándolos en un espacio y en un entorno distinto, los niños también se involucraron en actividades distintas y eso hace pues que el grupo tenga como más fuerza, que se vayan volviendo también familia y se van generando vínculos y lazos , eh... en los que ellos pues aprenden a socializar desde la música (...). También queremos resaltar que la música empieza a tomar fuerza y a volverse como parte natural de los procesos de los niños y deja de ser la tarea o de ser la actividad del sábado como clase sino ya se vuelve parte del juego de la socialización del compartir en familia”.

Comparto en el siguiente link un video que sintetiza esta experiencia:
<https://youtu.be/vWVRLj0KODw>

4.2 La propuesta como profesor de piano

A continuación, quiero hacer referencia a los procesos de la enseñanza del piano que he venido adelantando desde el año 2009 en el Conservatorio en el programa Suzuki de los sábados, el cual a diferencia del programa Básico del Conservatorio trabaja de la mano de las familias y no hace exámenes en ningún punto del proceso para seleccionar a los más dotados. En todos esos procesos se ha considerado el trabajo con la familia como fundamental. Pienso que de la mejor manera en que se puede compartir el impacto de este trabajo no puede hacerse de manera escrita y por ello quisiera compartirles este primer video que da cuenta de un trabajo que se inició en el año 2011 y se hizo con una familia y su hija de 4 años. Allí se pueden ver las habilidades de la estudiante en cuanto a su musicalidad, su manejo corporal y la manera en que se está abordando el aprendizaje de la teoría y gramática musical desde la misma experiencia de la estudiante.
<https://youtu.be/gwqiax93Dxk>

Este siguiente video da cuenta de estos mismos procesos, pero desde un periodo de tiempo más amplio, del año 2011 al 2017. <https://youtu.be/SyR1QqmYVmM>

4.3 La propuesta desde el aula

Actualmente, además de seguir haciendo mis clases de piano en el Conservatorio con el programa Suzuki me encuentro trabajando como profesor de aula de preescolar en un colegio. Por las condiciones de estas clases no se puede hacer un trabajo como el que realizo en el

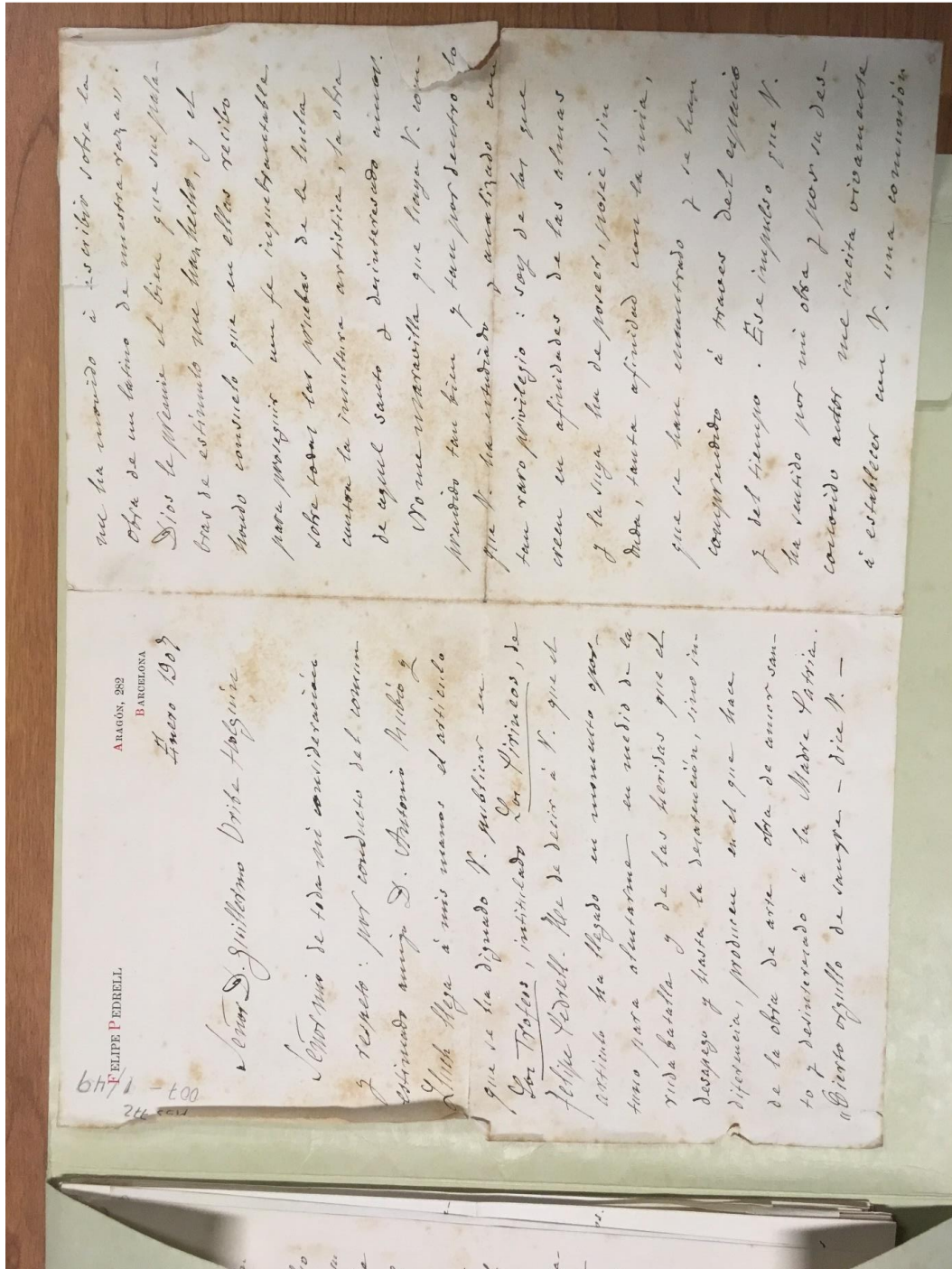
Conservatorio, no se puede contar con la presencia de los padres clase a clase y la cantidad de estudiantes por sesión es mucho mayor (entre 20 y 25 niños por clases de 40 minutos a la semana para un promedio de 450 a los que les debo enseñar música). En el colegio he optado por estrategias que no vayan en contravía de la manera de ser de los niños, dándoles insumos para que continúen jugando pues es de las cosas que más los conectan y que más disfrutan. De esta manera los estudiantes no han aprendido un constructo teórico de la música, un “deber ser” de la música que es ajeno a la manera en que ellos sienten. Una de las evidencias más contundentes de que se está apuntando en la dirección adecuada es que los niños están disfrutando las clases, esto demuestra que el trabajo está tocando sus fibras emocionales y que hay una conexión más allá de algo que les es ajeno e impuesto. Recuerdo que eran muy limitados los espacios donde mi cuerpo se sintió así cuando aprendí música; por lo general había un permanente nerviosismo y en varias ocasiones me inventaba enfermedades para no asistir a las clases inclusive ya de grande. Para mí es muy satisfactorio ver que los niños usan de manera espontánea los juegos y rondas que aprendemos en clase en otros espacios; en los descansos, en los pasillos y en las casas, ellos van reproduciendo la música y los juegos que practicamos.

BIBLIOGRAFÍA

- Uribe Holguín, G. (1941). Vida de un músico colombiano. Bogotá: Libertad.
- Biblia RVR1960
- Uribe, A. J. (1919). El primer congreso pedagógico nacional de Colombia, su historia y sus principales trabajos, publicado . Bogotá: Imprenta Nacional.
- Uribe Holguín, G. (1910, 1911). Revista del Conservatorio, vol. 1,2,3,5,6.
- Valencia, A. M. (1932). Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia . Bogotá: E. J. Posse.
- Amézquita Nossa, G. (s.f.). Mi primera música.
- Unimedios Agencia de Noticias UN. (06 de Enero de 2011). Obtenido de <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/conservatorio-un-100-anos-formando-a-los-musicos-del-pais.html>
- Duque, E. A. (1986). Instituto de investigaciones Estéticas (I.I.E) Universidad Nacional de Colombia. Escala.
- López-Chavarri, E. (1916). Historia de la Música. 2.
- Pedrell, F. (1842). Los pirineos (2 ed.). Barcelona.
- Quintar, Estela Beatriz. (2005) Didáctica no parametral: sendero hacia la descolonización, Instituto Pensamiento y Cultura en América Latina (IMPECAL), México.
- San Pío X. (22 de Noviembre de 1903). Libreria Editrice Vaticana. Obtenido de Motu propio: http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.html
- Suzuki, Suzuki. (1963) Hacia la música por amor". Exposition Press. Inc, Smithtown.NewCork. EE.UU.
- Gómez Vignes, M. (1991). Imagen y obra de Antonio María Valencia (Vol. 2). Cali: Corporación para la cultura.
- Wagner, R. (3 y 6 de Septiembre de 1850). El Judaísmo en la Música. Obtenido de https://www.catedra ferratermora.cat/docs/Activitats/ElCall/2012/El_judaismo_en_la_musica.pdf.

ANEXOS

ANEXO 1.



de afectos que por tan bien organizada
ha de redundar en beneficio de la
obra de arte : en manera de arte
que p. niente tan á fado se la recle-
mo y no menos en el de la sine-
patia natural, que producen aquellos
misteriosos afinados.

Un noble impulso que le ha guiado
 a V. al escribir su artículo - de orgullo
 de sangre lo califica V. - guero y o
 correspondes con otro orgullo que V.
 ha heredado y que explotará así: guie-
 ro que me comora V. bien, guero
 que comora V. bien otros otros más.

La obra más importante mía, dice P.
adviéndome bien "puedes ser Los Pirineos
nuestro. Los Pirineos, si, son una
parte de la trilogía ideal que
yo quisiera realizar: en esas
trilogía ideal Los Pirineos representan
Patric; La Calistina, tragedia de la
de Calisto y Melibea (no representada
todavía después de cuatro años!) (repro-

santa Anor : Raymundo Lillo representa
torá Jidos, ii diu rec proprio es el tiene
un dia. y el festiual trio - populas do
Conde d' Arman (iniedio , hasta lo pie mente ,
y que trato de editar marco), sobre el poema
del minimo titulo, de Margale, significa
que de doblamientos pueden obtenerse de la
estimulacion del carro popular, desvolviendo
el pueblo magnificado por los prestijios de
arte co que del pueblo sea salido.

para poner a p. en autor de algo de eso, forma un paquete de libros que le acompaño. La obra del fundador, del fundador de la tradición perdida, hecha para mí, para mi uso, para uso del compositor, que por extraña interpretación del público es obra del poeta, al inicio que conoce la marca, cuando ha sido allegado para acutuar al compositor: la obra del fundador por ahí anda despar- digada y no le hablo de ella porque comprometida. pp. es otra reflexión que si apunta a algo, es al compositor a forzamiento y a estricto. También ha adivinado p. una para clarificación a poner entre las admiraciones honores!!!, si, honores de traducción, de Consejeros y de Escuela de Estudios Superiores. Fueron tales eros honores, que terminó a ellos, abandonó chadid y su clima muerto, que me mataba, y ahora vivo sin ellos, recobrada mi salud, física y mental, trabajando.

*S'ignese acceptat cum mihi agnoscendo
tota la simpatia et inco corda de la
pauv'issimo*

Feline Fervor

girá equivocadamente, que el brillo de París es de superficie y que no va al fondo de las cosas: he llegado á creer, y V. me perdona el sacrilegio, que al arte musical francés hay que tocarle como una gran blague, y que todo el solo se fija en la forma (en lo cual son diestros, listos, per que en el arte de su nación minuciosos solo todo) pero absolutamente nada en el fondo. ¡Y donde van todos los talentos más o menos solidos de los s'indytres, de los debutistes, de los Symphonistes etc etc? La unicatidad pura, la primera materia informadora de toda obra artística ¿donde está en sus obras? Yo no he visto y probablemente el sacrilegio: yo no creo en la virtud de la música francesa. V. menciona la cabeza extraviada, me daña, me afina. Menciono, pero que un día ha de dar su razón, lo confío y lo espero, y me exporo, que no ha de tardar mucho, tal opinión tengo formada de su talento y de sus dotes de observación.

y que entre V. en la Schoola Cantorum de París para ponerse á las órdenes de Vincent d'Indy. El encargo que de mí tiene me obligará pronto para escribirle recomendándole efuermencia su propósito. Envió a V. me lo ordene, tendrá V. mi carta. V. Capot no le conozco personalmente pero en caso el nombre d'Indy podrá presentárselo ó recomendarle á quien el entree oportuno. Esto es fácil y asegurable y se hará en seguida que V. me lo ordene. Pero vale la pena de meditar el caso. Y todo nos atrae ó nos ha atraído París. Desde lejos la cosa me ha parecido más admirable que de cerca. Por lo que de V. me ha dejado admirar me sorrito de V., el único que yo conozco y que versa sobre una obra mía, á V. como á mí, como á todos le ha atraído el brillo de París. He llegado al punto de creer,

ANEXO 3

Barcelona 5 Julio 1907

J. Guillermo Uribe Holguin

Estimado amigo: muy bien
querido y lleno de buen sentido
cuanto V. me dice, me apresuro
a remitirle una carta de present-
tación para el maestro J'udy.
Con éste y Harriet podrá V. ver
realizador sus deseos.

La estación calurosa está muy
adelantada, pero esto no me obta-
culo para que pueda V. emprender,
debe luego, el plan que le tracen
sus profesores.

J sabiendo V. bien cuanto
me interesan V. y sus estudios,

007-2/19
HSS 772

no dejó V. de dar me noticias por
 medio, así de la escuela de un
 estudio como de sus impresiones
 de costita en el extranjero. Ya
 puede V. avisarme con qué agrado
 he de recibirlos.

Darco buena salud a su Señora
 María (c. p. b.) y a V. muchacha.
 Suerte en su cultura.

Quedo como siempre en
 ferviente anhelo por de verlos
 de estirar.

F. Fedra

De 1/c : Aragón 282.

ANEXO 4

F. PEDRELL
DIAGONAL, 402
BARCELONA

18-XI-19.

Querido amigo Guillermo: No me

de si me heido o en breves u todo siempre
pasado por mejor o peor o peor o peor
puedo asegurar que el actual es... de
puedo asegurar que el actual es... de
puedo asegurar que el actual es... de
puedo asegurar que el actual es... de
puedo asegurar que el actual es... de
puedo asegurar que el actual es... de

que me comprendi; Arqueología de moral
social? ¿el arte de vivir entre el poder, el
honor y todo eso echamos de menos?

De todo lo contemporáneo a nosotros los
sueños, los sueños que se han hecho realidad
presente de felicidad que nunca pasamos sin
esta que se nos regresa a la sociedad in-
munda y vida sueña de hoy. V. he visto
claro lo que acontece en toda Europa, de
enfrentado en capital artístico y se desvanec-
e abandonar ello. ¿Dichoso V. que podrá

vivir en Lucía y en hijos en amor
de la gran primitiva y simple Naturaleza. En
todo y en cuando a qué cuando sobre todo

expulsión el gran honor de toda mi producción,
de mejor índole por los países en la que
ven y como V. voy a tener a los países y a
Marte chubiza si la quieran - ¿me a través,
a mis ojos, con el peso a veces de mis 78
años! me disculpas mi que han
mucho todo el capital artístico de a veces
una Enoch Pedrell en homenaje a mi creación -
Por, el inicio de un período que ha pasado
en toda mi vida, ahora, ahora cuando toda
Europa se mueve del arte, de los artistas y de
todo lo que me se dice. ¡que soy de arte
último momento de mi vida!

No me deja cuando voy a Götter
bien sin el recuerdo de su gran comu-
ción, sino el recuerdo de sus cartas facti-
vas. Uno a otro podíamos correspondernos.
Yo se lo me voy a Lucía, como me voy
pero a sus hijos y compañeros más ideal
si bien de mi vida, por lo que debe valer sobre
mi vida de realidad de V. pero que he de en la
de V. sé que es para que me se extinga la
vida.

Además he escrito a V. y a Lucía, y
con sus hijos, esperando que me mande a sus
páginas

Comunismo
Felipe Pedrell